

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені В.Н. КАРАЗІНА**

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ТАРАСОВА СВІТЛАНА ОЛЕКСАНДРІВНА

УДК 811.111'42'38

ДИСЕРТАЦІЯ

**ДИСКУРСИВНА ОСОБИСТІСТЬ ДУРНЯ-СМІХАЧА
У КАРНАВАЛЬНОМУ ПРОСТОРІ
США ТА ВЕЛИКОЇ БРИТАНІЇ**

Спеціальність 10.02.04 – германські мови

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

С.О. Тарасова

Науковий керівник: Самохіна Вікторія Опанасівна, професор, доктор
філологічних наук

Харків – 2018

АНОТАЦІЯ

Тарасова С. О. Дискурсивна особистість дурня-сміхача у карнавальному просторі США та Великої Британії. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.02.04 – германські мови. – Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна Міністерства освіти і науки України. – Харків, 2018.

Дослідження присвячено вивченню дискурсивної особистості дурня-сміхача у карнавальному комунікативному просторі США та Великої Британії. Дурень-сміхач визначається як базовий елемент карнавальної культури, який, надягаючи маску коміка, переслідує мету розважити та розвеселити оточуючих. Його ознакою є дурість, що приймає форми інтелектуального комізму, жарту, кепкування, глузування або блазнювання. Характерними властивостями дурня-сміхача є гра в дурня, націленість на розвагу, критичність сприйняття світу, мовна винахідливість. Відповідно до зазначених рис виділено чотири основні типи дискурсивної особистості дурня-сміхача: клоун, блазень, буфон та трикстер, що реалізуються у межах професійної та непрофесійної сфер. У роботі проведено поаспектний аналіз проявів комічного виділених типів дурня-сміхача за допомогою загальнонаукових діалектичних принципів – взаємозв'язку, історизму, протиріччя та творчої активності. Виявлено вербальні, невербальні та надвербальні засоби, які використовує дискурсивна особистість дурня-сміхача США та Великої Британії з метою створення гумору, що виявляє специфіку її лінгвокреативних ознак.

Об'єктом дослідження є дискурсивна особистість дурня-сміхача як суб'єкта карнавальної лінгвокультури США та Великої Британії. Дискурсивна особистість дурня-сміхача досліджується на **предмет** специфіки його лінгвокреативної інтенціональної діяльності крізь призму діалектичних принципів.

Матеріал дослідження сформовано шляхом суцільної вибірки з художніх і публіцистичних текстів англomовних авторів XIV–XXI століть, у яких репрезентується постать дурня-сміхача. Обсяг текстового матеріалу дорівнює 1577 сторінкам (61,9 друкованих аркушів). До матеріалу дослідження також залучено 873 скрипти та субтитри відеозаписів діяльності дурня-сміхача (2000–2018 рр.) з англomовних телевізійних шоу, художніх фільмів та мультфільмів, що перебувають у вільному доступі на відеохостингу YouTube. Тривалість звучання – 27,3 години.

Наукова новизна роботи полягає в обґрунтуванні діалектико-діалогічної сутності дискурсивної особистості дурня-сміхача, що знаходить відображення у процесі карнавалізації. У дисертації вперше:

- виокремлено дискурсивну особистість дурня-сміхача як базис карнавальної культури та виділено його чотири основні типи – клоун, блазень, буфон та трикстер, що функціонують у межах діалогічної професійної та непрофесійної сфер реалізації в англomовному карнавальному просторі США та Великої Британії;
- застосовано загальнонаукові принципи діалектичного взаємозв'язку, історизму, протиріччя та творчої активності для розкриття специфіки дурня-сміхача;
- виявлено оригінальні різновиди дурня-сміхача – лікарняного клоуна, трикстера-політика, офіційного та корпораційного блазнів;
- розкрито креативний потенціал дурня-сміхача засобами комічного у вербальній, невербальній та надвербальній сферах.

Теоретична значущість дисертації полягає в тому, що її результати є внеском у функціонально-комунікативний напрямок лінгвістики (виявлення функцій гумористичного спілкування дурня-сміхача та комунікативних властивостей засобів комічного); в теорію діалогізму (встановлення контакту дурня-сміхача з оточенням); у лінгвоперсонологію та лінгвокультурологію (виділення дискурсивної особистості дурня-сміхача як базового типу певної карнавальної культури); у лінгвостилістику (опис стилістичного потенціалу

мовлення дурня-сміхача в карнавальному просторі США та Великої Британії).

Практична цінність отриманих результатів зумовлена можливістю їх застосування у викладанні лекційних курсів зі стилістики англійської мови (розділи «Стилїстика тексту», «Стилїстична семасїологїя», «Стилїстичнї тропи та фїгури»), лїнгвокраїнознавства (роздїл «Велика Британїя: країна та люди», «США: країна та люди»), загального мовознавства (роздїл «Мова та суспїльство»), спецкурсів з теорїї мїжкультурної комунїкацїї, дискурсологїї, жанрологїї та лїнгвістичних проблем тексту, у подальших наукових дослідженнях аспїрантів та магістрантів.

У сучаснїй антропоцентричнїй лїнгвістичї все бїльше уваги придїляється значенню людського чинника у процесї пїзнання свїту – Людинї Розмовляючої у її модусах. Людина знаходиться в центрі будь-якої лїнговокультури, вона є її творцем – вона їснує в її комунїкативному просторї. У фокус лїнгвістики вже втрапила людина, яка пїзнає свїт, вольова людина, їронїчна людина, людина нещира (С. М. Плотнїкова); людина, що обманює (В. І. Шаховський); людина агресивна (В. І. Жельвіс); людина, яка грає (Й. Хейзїнга) та їн. Ще одним модусом буття людини, без якого неможливо уявити свїт, є людина, що смїється (В. О. Самохїна). Для такого мовця (адресанта) основною їntenцїєю є продукування комїчного дискурсу з метою отримання вїдповїдної смїхової реакцїї адресата. Гумористична дїалогїчна комунїкацїя жартївника передбачає карнавалїзацїю певної культури.

Англомовна карнавальна культура є визначним елементом традицїйної народної культури США та Великої Британїї. Вона являє собою складний синтез характеристик, що вїдбивають загальний їсторико-культурний контекст обох держав. Методологїчною базою для аналізу сучасної культури слугує фундаментальна робота М. М. Бахтїна про карнавал як основну статичну форму смїхової культури. Нами карнавал розглядається у часовїй перспективї у зв'язку з його дїалектичною природою.

Англомовний карнавальний дискурс є моделлю втілення специфічного світосприйняття людиною карнавальної моделі світу. Йому властива чітка структура, норми, правила, форми, типи образності, але він організований на засадах сміху і знаходиться в безперервному діалозі-протиставленні з офіційною культурою. Сама культура виступає як шоу, соціум – як інтегрований спектакль. Культура набуває рис карнавалізації, що стоїть на засадах діалогічності. Утворений карнавальний простір стає масовим соціокультурним явищем, що має подвійну природу. З одного боку, основа карнавалізації – діалогізм, який підкреслює безпосередній взаємний зв'язок людини зі світом. З іншого боку, в карнавальному просторі розширюються межі діалогу: 1) виділяється не тільки прямий діалог, але й опосередкований (діалог із самістю); 2) розвивається хронотоп (поява нових сфер та жанрів розповсюдження карнавалізації).

У центрі карнавального комунікативного простору перебуває дискурсивна особистість дурня-сміхача, який виступає ведучим карнавального процесу. Дурень-сміхач з наміром надягає маску коміка та залучає адресата до комічної гри своїми жартами, використовуючи кмітливі вербальні та невербальні засоби. Карнавальне світовідчуття дурня-сміхача виступає основою діалогічних відносин та способом впливу на публіку. Невід'ємними характеристиками дурня-сміхача є націленість на розвагу, гра в дурня, критичність сприйняття світу, мовна кмітливість, вираження філософських поглядів та думок у комічній формі.

Дурню-сміхачу властива висока мовленнєва культура, що виражається у комбінуванні вербальних, невербальних та надвербальних засобів для створення комічного. З метою реалізації цієї стратегії він залучує різноманітні способи: використання костюмованості, реквізиту, міміки, жестів; іронії та сарказму; зміна обстановки та настрою, змушення аудиторії повірити в його жартівливі історії, залучення публіки до гри за його правилами; глузування, насмішку, хитрість. Відповідно до зазначеного в англомовному просторі виділяються чотири базові типи дурня-сміхача:

клоун, блазень, буфон та трикстер. Вони детермінуються у межах професійної та непрофесійної сфер побутування людини. Соціально-професійна площина є простором діяльності клоуна, блазня та трикстера: гумор – це їх офіційна робота, робочий обов'язок. Непрофесійна сфера представлена буфоном та трикстером, які проявляють гумор у повсякденному житті.

Усі зазначені типи англomовного дурня-сміхача карнавалізують комунікативний простір у відповідності до основних принципів діалектики як форми осмислення полярностей, протилежностей, які пронизують життя, свідомість, історію. Кожен із діалектичних принципів допомагає глибше розкрити сутність феномену дурня-сміхача як соціальної, обізнаної, творчої дискурсивної особистості: принцип діалектичного взаємозв'язку (діалогічні відносини дурня-сміхача з аудиторією, публікою, світом та своєю самістю), принцип діалектичного протиріччя (порушення логіко-поняттєвих, онтологічних та валоративних норм у жарті як основної форми комічного), принцип діалектичного історизму (історично інгерентні риси дурня-сміхача: грим та реквізит, імена-антропоніми, зооморфізм, використання усталених форм жартування (наприклад, *Yo mama є В, що С*) або широко розповсюджених жартів, що передаються з вуст в уста) та принцип діалектичного творчого розвитку (актуальність та оригінальність тематики, креативність виразу думки, самобутність, специфічність проявів гумору дурня-сміхача).

Лінгвокультура США та Великої Британії впливає на прояв дискурсивної особистості дурня-сміхача завдяки територіальній та національній обумовленості. Дурень-сміхач постає у специфічних амплуа як лікарняний клоун, офіційний та корпоративний блазні, які набувають поширення в англomовному просторі.

Унікальною характеристикою чотирьох основних типів дурня-сміхача є лінгвокреативність. Спільним є превалювання використання вербальних засобів для створення комічного у жартах як найбільш розповсюдженої та

широкою за варіативністю реалізації форми гумору. Мовлення дурня-сміхача сповнене гротеску та парадоксу. Особливістю клоуна є поєднання вербальних засобів з невербальними та надвербальними, таких як міміка та жестикуляція, що домінують у продукуванні гумору. Комізм блазня та буфона схожі єдністю вербальних та невербальних компонентів у мовленні. Вони набувають форми включень на кшталт жестикуляції, що візуалізує жарти; зміни інтонації як механізму маніпуляції публікою; зміни голосу протягом всього номеру (голос-образ) або на деякий проміжок часу номеру (голос-вставка). Визначною рисою трикстера є прояв зооморфних рис як хитрість, глузування та насмішка у мовленнєвому плані, що виражається іронією та сарказмом.

Ключові слова: блазень, буфон, діалектичний принцип, дискурсивна особистість, дурень-сміхач, карнавалізація, клоун, трикстер.

ABSTRACT

Tarasova S. O. Discourse Identity of the Fool-Wisecracker in the Carnival Space of the USA and Great Britain.— Thesis. Manuscript.

Thesis for a Candidate's Degree in Philology: Speciality 10.02.04 'Germanic Languages'. – Vasyl Karazin Kharkiv National University, Ministry of Education and Science of Ukraine, Kharkiv, 2018.

This thesis examines a discourse identity of the fool-wisecracker in the carnival communicative space of the USA and Great Britain. A discourse identity of the fool-wisecracker is defined as that of the leader of carnival process who puts on a comic mask and involves the public into comic play with his jokes using creative verbal and non-verbal means. His attributes are entertainment, playing the fool, critical perception of the world, linguistic intelligence, expression of philosophical views and opinions in the comic form.

Carnival discourse reflects a specific perception of the world – the carnival model of the world which inherits a clear structure, norms, rules, forms, types of imagery, and rests on the foundation of laughter in continuous dialogue which stands in opposition to official culture.

The **object** of the analysis is a discourse identity of the fool-wisecracker who is considered as the main subject of the carnival culture of the USA and Great Britain. The fool-wisecracker is studied at the **angle** of specificitas of linguocreative intentional activity of English-speaking discourse identity of the fool-wisecracker.

The **sample under study** has been selected from fictional and publicistic texts of English and American authors of the XIV-XXI centuries. It consists textual fragments in which the figure of the fool-wisecracker is actualized. The sample is extracted from 1577 pages of printed texts (an equivalent of 61.9 copyright sheets) and from 873 scripts and subtitles (2000-2018) which present the activities of the fool-wisecracker from the English TV shows, news, feature films and cartoons available on YouTube (total duration – 27.3 hours).

The **scientific novelty** of the work is accounted for substantiating the dialectic-dialogic essence of a discourse identity of the fool-wisecracker that is reflected in carnivalization of their speech. This research is the first of its kind:

- to single out a discourse identity of the fool-wisecracker as the basis of the carnival culture; to distinguish four main types of the fool-wisecrackers: a clown, a jester, a buffoon and a trickster which operate within professional and nonprofessional spheres;
- to apply the principles of dialectical interconnection, historicism, contradiction and creative activity which reveal the specificity of a discourse identity of the fool-wisecracker;
- to identify the non-basic types original kinds of a discourse identity of the fool-wisecracker: a hospital clown, a trickster-politician, an official jester and a corporate jester;

- to establish the set of linguistic and stylistic means of creating comism in the speech of English-speaking discourse identity of the fool-wisecracker.

The **theoretical value** of the thesis is that its results are a contribution to functional and communicative linguistics cenderpinned by the principles of dialectics (revealing the functional essence of humorous communication of discourse identity of the fool-wisecracker and his communicative instruments of producting a comic effect); to the theory of dialogue (establishing of the fool-wisecracker's contact with the public); to linguopersonology and linguoculturology (postulating a discourse identity of the fool-wisecracker as the main subject of a particular carnival culture); and to linguistic stylistics (describing stylistic potential of a discourse identity of the fool-wisecracker in the carnival culture of the USA and Great Britain).

The **applied value** of the obtained results is determined by the prospets of their use in the lecture courses in English stylistics (themes 'Text Stylistics', 'Stylistic Semasiology', 'Stylistic Figures of Speech'), linguisticBritish and American studies (themes 'Great Britain: the Country and the People', 'USA: the Country and the People'), general linguistics (themes 'Language and Society'), in optional courses in intercommunication, discourse studies, genre studies as well as in graduate and postgraduate research.

In contemporary anthropocentric linguistics great attention is paid to the role of the human factor in the process of capturing the essence of the world, which conditions the focus on the Man Speaking in his relations. Man is in the center of any linguoculture, he is its creator and he exists in its space. The focus of linguistics has already been captured by the man who knows the world, the volitional man, the ironic man, the insincere man (S. M. Plotnikova); the deceiving man (V. I. Shakhovsky); the aggressive man (V. I. Zhelvis); the man who plays (J. Huizinga) and others. Another mode of human existence without which it is impossible to imagine the world is the man who laughs (V. O. Samokhina). The main intention of such a person is to produce comic discourse in order to elicit the

appropriate laughter reaction from the audience. Humorous dialogic communication of a joker involves carnivalization of a particular culture

English-language carnival culture is an essential element of traditional folk culture of the USA and Great Britain. It represents a complex synthesis of characteristics that reflect general historical and cultural contexts of both states. The methodological basis for analysis of contemporary culture is the fundamental work of M. M. Bakhtin about carnival as the main static form of laughing culture. In our thesis, carnival is considered in long run due to its dialectical nature.

English-language carnival discourse is a model of embodiment of a specific man's world perception – the carnival model of the world. Culture acquires the features of carnival based on principles of dialogism. The emergent carnival space becomes a mass socio-cultural phenomenon of dual nature and obtains the name of carnivalization. On the one hand, the basis of it is dialogism, which emphasizes direct relationship between man and the world. On the other hand, in such carnival space, boundaries of dialogue expand to embrace not only direct but also indirect dialogue. The chronotope is eroded (emergence of new spheres and genres of carnivalization).

The main figure of the carnival space is a discourse identity of the fool-wisecracker who is the leader of the carnival process. The carnival attitude of the fool-wisecracker serves as basis of dialogical relationships and a way of influencing the addressee.

A discourse identity of the fool-wisecracker in the carnival space of the USA and Great Britain is a manifestation of the high-context culture, which reveals itself in the combination of verbal, non-verbal and supravocal means to create humour. In order to fulfill this task, he uses a variety of expressive means. They are divided into supravocal (costume, props), nonverbal (facial expressions, gestures) and verbal (irony, sarcasm) ones. The fool-wisecracker forces the audience to believe in his humorous stories, engaging the public to play the game by his rules, ridicule, tricks.

According to these characteristics, four basic types of a discourse identity of the fool-wisecracker are distinguished: the clown, the jester, the buffoon and the trickster who belong to professional or non-professional spheres. The socio-professional sphere is the domain of the clown, the jester and the trickster: humor is their job and a working duty. The non-professional sphere is represented by the buffoon and the trickster displaying humor in everyday life.

All the above mentioned types of the fool-wisecracker carnavalize communicative space according to the basic principles of dialectics as a form of understanding the opposition in which life, consciousness, and history abound. Each of the dialectical principles acquires its specificity considering a discourse identity of the fool-wisecracker:

- the principle of dialectical interconnection (dialogic relations of the fool-wisecracker with the audience, public, the world and his own identity);
- the principle of dialectical contradiction (violation of logical conceptual, ontological and valorative norms in jokes as the main form of the comical);
- the principle of dialectical historicism (historically inherent features of the fool-wisecracker: props, anthroponomy, zoomorphisms, usage of classic forms of jokes (for example, Yo mama jokes) and widespread jokes passed on by word of mouth) ;
- the principle of dialectical creative activity (the subject's relevance and originality, speech creativity, identity of the fool-wisecracker, specificity of displaying humour).

The fool-wisecracker appears in specific roles of a clown-doctor, official and corporal jesters, which are becoming widespread. The unique characteristics of the four basic types of the fool-wisecracker is linguocreativity. The fool-wisecracker's speech is full of hyperbolism and paradoxes. The clown's humour is a combination of verbal means with supravverbal and non-verbal ones where mimicry and gestures dominate over humor production. The clown and the buffoon's humour is similar in their verbal and nonverbal components. They take a form of inclusions such as gestures that visualize jokes; intonation changes as a mechanism for manipulating

the public; voice change during the entire performance (voice-image); voice change for a certain period of a performance (voice-insert). A characteristic feature of the trickster is manifestation of zoomorphic features such as trick and ridicule in speech; they take the form of irony and sarcasm.

Key words: buffoon, carnivalization, clown, discourse identity, fool-wisecracker, jester, principle of dialectics, trickster.

.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Основні положення дисертації відображено у таких публікаціях:

Монографії, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

1. Самохіна В. О., Тарасова С. О. Еколінгвістичний комізм лікарняної клоунади // Development and modernization of philological sciences: experience of Poland and prospects of Ukraine: Collective monograph. Kielce, Poland. Baltija Publishing. 2017. P. 327-344.

Особистий внесок здобувача полягає у визначенні та побудові класифікації основних засобів реалізації психотерапевтичної функції лікарняної клоунади у вербальній та невербальній сферах.

2. Samokhina V. O., Tarasova S. O. Carnivalization of a joking teacher // Development trends in pedagogical and psychological sciences: the experience of countries of Eastern Europe and prospects of Ukraine: monograph. Riga, Latvia. Baltija Publishing. 2018. P. 278-287. DOI: http://dx.doi.org/10.30525/978-9934-571-27-5_45

Особистий внесок здобувача полягає у детальному аналізі функціональних характеристик викладача-сміхача, обробці практичного матеріалу та проявів мовної креативності.

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

3. Самохіна В. О., Тарасова С. О. Лікарняна клоунада як різновид гумористичної комунікації // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов». Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна. 2014. № 1125. С. 6-12.

Особистий внесок здобувача полягає у зборі, аналізі фактичного матеріалу та характеристикації основних типів гумору, що залучаються у жанрі лікарняної клоунади.

4. Тарасова С. О. Комічні особистості блазня та клоуна в діалогічних відносинах // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов». Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна. 2015. Вип. 81. С. 163-170.

5. Тарасова С. О. Об'єктивація поняття «дурень» в англomовній картині світу // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»: збірник наукових праць. 2016. Вип. 60. С. 315-318.

6. Тарасова С. О. Маска-імідж в англomовному політичному дискурсі // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов». Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна. 2016. Вип. 84. С. 136-142.

7. Тарасова С. О. Рефреймінг концепту «дурень» в англomовній картині світу // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія «Філологічні науки». 2016. Вип. 10. С. 75-81.

8. Тарасова С. О. Діалектичні принципи взаємозв'язку та протиріччя в карнавальному дискурсі // Кременецькі компаративні студії: науковий часопис. 2017. № 7. Т. 2. Вип. 7. С. 285-293. (видання входить до наукометричних баз Index Copernicus International, Cite Factor, Research Bible, InfoBase Index)

Наукові праця у зарубіжних спеціалізованих виданнях

9. Tarasova S. O. Mask «Buffoon» in Modern English Discourse // Science and Education a New Dimension. Philology, IV (27). 2016. Issue 107. P. 53-55. URL: <http://scaspee.com/all-materials/mask-buffoon-in-modern-english-discourse-tarasova-s-o>

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

10. Тарасова С. О. Типологія дурнів у британській сміховій культурі // Сучасна англїстика: до 85-річчя кафедри англїської філології:

тези доповідей VI Міжнародного наукового Форуму. (м. Харків, 23 вересня 2015 р.) Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2015. С. 135-137.

11. Тарасова С. О. Феномен маски в соціальній комунікації // Сучасна іноземна філологія: дослідницький потенціал: тези доповідей VII Міжнародного наукового Форуму. (м. Харків, 23 листопада 2016 р.) Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2016 . Ч. 2 (М – Я). С. 80-82.

12. Тарасова С. О. Діалектична природа комунікативної особистості дурня // Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація: тези доповідей XV наукової конференції з міжнародною участю. (м. Харків, 5 лютого 2016 р.) Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2016. С. 196-197.

13. Тарасова С. О. Дурень як соціальний тип // Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво («Горизонт очікування»): тези доповідей II Міжнародної конференції. (м. Харків, 8-9квітня 2016 р.) Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2016. С. 81-82.

14. Тарасова С. О. Рефреймінг комунікативної поведінки концепту «дурень» в англomовній картині світу //Людина у мовному просторі: історична спадщина, проблеми, перспективи розвитку: матеріали I Міжнародної науково-практичної конференції. (м. Бердянськ, 19-20 травня 2016 р.) Бердянськ, 2016. С. 276-278.

15. Tarasova S. O. Hypostases of Fools in English Speaking Culture // 8th Łódź Symposium «New Developments in Linguistic Pragmatics». 15-17 May, 2017. University of Łódź, Poland, 2017. P. 107-108.

16. Тарасова С. О. Лексема «fool» в англomовній картині світу // Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація: тези доповідей XVI наукової конференції з міжнародною участю. (м. Харків, 3 лютого 2017 р.) Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2017. С. 127-128.

ЗМІСТ

ВСТУП	19
 РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНЕ ПІДґРУНТЯ ВИВЧЕННЯ ДИСКУРСИВНОЇ ОСОБИСТОСТІ ДУРНЯ-СМІХАЧА	 28
1.1. Карнавал і карнавалізація: діалогічний процес	28
1.2. Лексема «дурень» у карнавальній лінгвокультурі	35
Карнавальна постать дурня-сміхача у сучасній лінгвокультурі США та Великої Британії	43
1.3.1. Клоун та блазень	43
1.3.2. Буфон та трикстер	50
Екстеріоризація карнавальних типів дискурсивної особистості англомовного дурня-сміхача через діалектичні принципи	55
1.4.1. Принцип діалектичного взаємозв'язку	56
1.4.2. Принцип діалектичного історизму	60
1.4.3. Принцип діалектичного протиріччя	66
1.4.4. Принцип діалектичної творчої активності	70
Методологія дослідження карнавальної дискурсивної особистості англомовного дурня-сміхача.....	77
Висновки до розділу 1	88
 РОЗДІЛ 2. ДИСКУРСИВНА ОСОБИСТІСТЬ ДУРНЯ-СМІХАЧА У КАРНАВАЛЬНОМУ ПРОСТОРІ США ТА ВЕЛИКОЇ БРИТАНІЇ.....	 93
2.1. Карнавальна стихія розвитку особистості клоуна	93
2.2. Діалектична карнавальна свідомість блазня	101
2.3. Діалектичні принципи карнавальності буфона	116
2.4. Трикстер у діалектичному карнавалізованому процесі	127
Висновки до розділу 2	138

РОЗДІЛ 3. УТІЛЕННЯ ПРИНЦИПУ ТВОРЧОЇ МОВЛЕННЄВОЇ АКТИВНОСТІ ДИСКУРСИВНОЇ ОСОБИСТОСТІ ДУРНЯ-СМІХАЧА США ТА ВЕЛИКОЇ БРИТАНІЇ.....	141
3.1. Клоун	141
Лінгвокреативність циркового, естрадного та театрального клоунів	141
3.1.2. Творча мовленнєва діяльність лікарняного клоуна	147
3.2. Блазень	155
3.2.1. Лінгвокреативність блазня в історичній ретроспективі	155
3.2.2. Креативність мовлення сучасного блазня	158
3.3. Буфон	166
3.3.1. Лінгвокреативність буфона в класичному художньому тексті	166
3.3.2. Лінгвотворчість буфона в сучасних мовленнєвих жанрах	169
3.4. Трикстер	177
3.4.1. Лінгвокреативність трикстерської поведінки	177
3.4.2. Творчий мовленнєвий потенціал сучасного трикстера	181
Висновки до розділу 3	189
 ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ	 192
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	197
СПИСОК ДОВІДНИКОВИХ ДЖЕРЕЛ	228
СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ	231
ДОДАТОК А. Карнавальна постать дурня-сміхача у сучасній лінгвокультурі США та Великої Британії.....	240
ДОДАТОК Б. Дискурсивна особистість дурня-сміхача у карнавальному просторі США та Великої Британії.....	242
ДОДАТОК В. Реалізація діалектичною особистістю дурня-сміхача діалектичних принципів у лінгвокультурі США та Великої Британії.....	244
ДОДАТОК Г. Креативність дискурсивної особистості дурня-сміхача	

США та Великої Британії.....	249
ДОДАТОК Г. Вигуки циркових, естрадних та театральних клоунів.....	251
ДОДАТОК Д. Утілення діалектичного принципу творчої активності у мовленні дурня-сміхача США та Великої Британії.....	254
ДОДАТОК Е. Лінгвокреативність лікарняного клоуна.....	258
ДОДАТОК Є. Варіант переробки різдвяної пісні Jingle bells.....	261
ДОДАТОК Ж. Творче поєднання вербальних та невербальних засобів дурнем-сміхачем	264
ДОДАТОК З. Список публікацій здобувача за темою дисертації	268

ВСТУП

Карнавалізація сучасного суспільства – це постійне розповсюдження карнавальної енергії, що формує карнавально-маскарадне середовище самореалізації мовної особистості (В. О. Самохіна), яка чинить мовленнєвий вплив на адресата засобами створення комічного ефекту. У роботі вивчається постать дурня-сміхача як дискурсивна особистість, що перебуває у карнавальному комунікативному просторі США та Великої Британії.

Феномен жартівника в основному представлений літературознавством (Т. А. Апінян [5], М. М. Бахтін [11; 12], А. В. Голозубов [45], К. Девідсон [271], Е. Екхард [284], Дж. Саутворс [339]), зокрема у творчості У. Шекспіра (А. В. Березовська [19], А. П. Краснящих [98], І. Ю. Рогатньов [164], Р. Белл [262], А. Бредлі [266], Е. Гур [291], О. Делл [316], В. Морган [312]). Особистість сміхача розглядається у різних типах інституційних дискурсів: медичному (Б. Ворен [348], Б. Петерсон [318]); політичному (С. О. Шомова [245], Дж. Колуман [270], Ю. В. Кузина [101], І. Д. Осипов [141]); театральному (Д. Роб [324], Я. Л. Ястребицька [252]); діловому (Д. Келсі [302], О. О. Кузьмін [102], С. О. Троїцький [220]). Низка робіт присвячена аналізу формування особистості дурня в його історичній генезі (С. Біллінгтон [264], К. Готвальд [290], Б. Свейн [341]); особливостям функціонування дурня у фольклористиці (Дж. Валсінер [345], М. М. Данилова [52], О. Далл [281], К. Люїс [308], П. Хаппе [294], А. Хитдеркс [296]); різновидам дурнів як представників карнавальної культури (В. Велсфорд [350], О. Клапп [304], Т. Рид [323]), особливо їх біхевіористичним характеристикам (Дж. Дейвіс [273], Е. Ю. Францева [226]). Окремого наголосу при дослідженні постаті дурня набуває атмосфера гри та гумору у гумористичному дискурсі (К. Белтран [263], Л. Гайд [297], В. І. Карасік [76], К. Делл [275], К. Дорманн [280], М. Поюкко [155]).

Актуальність дослідження полягає у його належності до функціонально-комунікативної парадигми лінгвістичного знання, що бере до

уваги мультимодальні характеристики мовлення суб'єкта. Актуальність роботи також обумовлюється залученням ідей діалогізму та філософських принципів діалектики до розкриття мовленнєвої специфіки особистості дурня-сміхача.

Зв'язок з науковими темами. Проблематика дисертації відповідає профілю досліджень, що проводяться на факультеті іноземних мов Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна в рамках тем «Когнітивно-дискурсивні дослідження мови та перекладу» (номер державної реєстрації 0114U004320), «Еколінгвістичний підхід до аналізу іноземних мов та процесу їх навчання в українських вишах» (номер державної реєстрації 0118U002092).

Об'єктом дослідження є дискурсивна особистість дурня-сміхача як суб'єкта карнавальної лінгвокультури США та Великої Британії.

Предметом аналізу є лінгвокреативна інтенційна діяльність дискурсивної особистості дурня-сміхача (далі – дурень-сміхач), яка розглядається через призму загальнонаукових діалектичних принципів.

Матеріал дослідження сформовано шляхом суцільної вибірки з художніх і публіцистичних текстів англomовних авторів XIV–XXI століть, у яких репрезентується постать дурня-сміхача. Обсяг текстового матеріалу дорівнює 1577 сторінкам (61,9 друк. арк.). До матеріалу дослідження також залучено 873 скрипти та субтитри відеозаписів діяльності дурня-сміхача (2000–2018 рр.) з англomовних телевізійних шоу, художніх фільмів та мультфільмів, що перебувають у вільному доступі на відеохостингу YouTube. Тривалість звучань – 27,3 години.

Мета дослідження полягає в комплексному аналізі дискурсивної особистості англomовного дурня-сміхача та виявленні специфіки його карнавальної постаті в комунікативному просторі США та Великої Британії. Поставлена мета передбачає розв'язання таких **завдань**:

- обґрунтувати теоретико-методологічні засади вивчення явища карнавалізації як діалогічного процесу;

- визначити дискурсивну особистість англомовного дурня-сміхача як головного суб'єкта карнавальної лінгвокультури;
- систематизувати типи дискурсивної особистості дурня-сміхача в карнавальному просторі;
- експлікувати специфіку дискурсивної особистості дурня-сміхача з урахуванням діалектичних принципів у карнавальній лінгвокультурі США та Великої Британії;
- виявити вербальні, невербальні та надвербальні засоби, що залучаються дискурсивною особистістю дурня-сміхача для створення комічного ефекту як прояву його креативності.

Для характеристики феномену дурня-сміхача у роботі використовується синтез традиційних та новітніх **методів** лінгвістичного аналізу. Традиційні загальнонаукові методи представлені описом, аналізом та синтезом, що застосовуються для виявлення комічної постаті дурня-сміхача; методом суцільної вибірки – для систематизації та класифікації типів англомовного дурня-сміхача. Провідним є лінгвофілософський метод, який виявляє діалогічну та діалектичну природу дурня-сміхача. Функціонально-комунікативний підхід дозволяє продемонструвати в умовах карнавальної комунікації діалогічні відносини дурня-сміхача з адресатом. Метод дискурсивного аналізу застосовуються для розкриття діалектичних принципів у розгляді особистості дурня-сміхача в медичному, політичному, театральному та бізнес дискурсах. Метод інтерпретаційного аналізу тексту – для пояснення логіки комічної інконгруентності в жартах дурня-сміхача. Елементи порівняльного та кількісного аналізу використовуються для підрахунку частотності залучення засобів комічного дурнями-сміхачами у створенні лінгвоситуативного гумору.

Методологічною основою роботи є функціонально-комунікативна лінгвістика, що постулює дискурсивну особистість як головного суб'єкта продукування мовлення (Н. Барбієрі [260], А. Д. Белова [23], В. І. Карасік

[76], Д. Келсі [302], Дж. Рутледж [327], О. О. Селіванова [186; 187; 188], Л. В. Солощук [195; 196]); розглядає діалогічні відносини в якості основного аспекту комунікації (М. Анжено [254], А. Н. Баранов [8], М. М. Бахтін [10; 11; 12], М. Бубер [33], Е. Л. Куцова [108], Ю. М. Лотман [113; 114], В. О. Самохіна [56; 171; 174; 178; 181; 182], Р. Сколлон [335]). Проведений аналіз пов'язаний з логікофілософським підходом до поглибленого лінгвістичного аналізу досліджуваного об'єкта (Н. Ашлер [258], І. А. Бехта [21; 22], Г. П. Грайс [47], Е. В. Ільєнков [71], Е. Кассирер [80], В. В. Кочетков [96], В. В. Красних [97], А. Е. Левицький [110]). Методологічною базою роботи є також дискурсивний підхід (С. Годдард [288], Т. А. ван Дейк [55; 278], І. М. Колєгаєва [90; 91; 92], О. І. Морозова [131; 132], А. М. Приходько [156], І. С. Шевченко [131; 242], Д. Шиффрин [333]); дослідження з теорії мовленнєвого впливу (А. Д. Белова [24; 25], О. С. Іссерс [73], М. Л. Макаров [118], А. П. Мартинюк [123; 124], І. Є. Фролова [228]); розвідки з теорії інтертекстуальності (А. Вербицька [36], В. П. Москвін [133; 134], О. Д. Нефьодова [136; 137; 138], Н. П'єге-Гро [161], В. О. Самохіна [175; 176; 177], Ю. С. Степанов [200], Н. О. Фатєєва [222]) та теорії комічного (Ю. В. Борєв [32], С. Г. Коншина [93], М. А. Паніна [143], Т. Б. Радбіль [162], І. Ю. Рогатньов [164], О. В. Харченко [229; 303]), що забезпечує висвітлення лінгвостилістичного забарвлення мовлення (Н. С. Болотнова [30], І. К. Кобякова [86], В. А. Кухаренко [106; 107], В. Я. Мізецька [127; 128], Л. С. Піхтовнікова [74; 94; 150; 151], Л. І. Тараненко [204; 205; 206]) дурня-сміхача.

Наукова новизна роботи полягає в обґрунтуванні діалектико-діалогічної сутності дискурсивної особистості дурня-сміхача, що знаходить відображення у процесі карнавалізації. У дослідженні вперше:

- виокремлено дискурсивну особистість дурня-сміхача як базис карнавальної культури та виділено його чотири основні типи – клоун, блазень, буфон та трикстер, що функціонують у межах діалогічної

професійної та непрофесійної сфер реалізації в англomовному карнавальному просторі США та Великої Британії;

- застосовано загальнонаукові принципи діалектичного взаємозв'язку, історизму, протиріччя та творчої активності для розкриття специфіки дурня-сміхача;
- виявлено оригінальні різновиди дурня-сміхача – лікарняного клоуна, трикстера-політика, офіційного та корпоративного блазнів;
- розкрито креативний потенціал дурня-сміхача засобами комічного у вербальній, невербальній та надвербальній сферах.

Наукова новизна отриманих результатів та особисті наробки автора дослідження відображені у **положеннях, що виносяться на захист**:

1. У центрі карнавального комунікативного процесу перебуває дискурсивна особистість дурня-сміхача, який виступає його ведучим. Дурень-сміхач з наміром надягає маску коміка та залучає адресата до комічної гри своїми жартами, використовуючи кмітливі вербальні та невербальні засоби. Карнавальне світовідчуття дурня-сміхача виступає основою діалогічних відносин, впливаючи на публіку. Лінгвофілософські діалектичні принципи взаємозв'язку, протиріччя, історизму та творчої активності розкривають сутність дурня-сміхача і визначають його як соціальну, обізнану, креативну особистість. Дурень-сміхач реалізує себе у карнавальному просторі, ставлячи за основну мету інтенціональну розважальну діяльність.

2. Базові типи дурня-сміхача у карнавальній культурі США та Великої Британії – клоун, блазень, буфон та трикстер – є дискурсивними особистостями, які відтворюють діалектичну природу карнавалізації сучасного світу. Циркові, естрадні, театральні та лікарняні клоуни зберігають традиційні англomовні імена-антропоніми, які відбивають лінгвокультуру США та Великої Британії і переходять із століття в століття. Сучасні офіційний та корпоративний блазні беруть свій початок від шекспірівських класичних блазнів. Буфон звертається до класичних форм жартування.

Трикстер характеризується інкорпоруванням у мовлення зооморфних рис, які у попередні періоди використовувалися англомовними фольклорними трикстерами.

3.. У карнавальному культурному просторі США та Великої Британії визначені типи дурня-сміхача вирізняються способами реалізації спільної задачі – розсмішити адресата. З метою контакту з публікою клоуни-характеру удаються до пародіювання, що втілюється прийомами лінгвоситуативної стилізації, демонстрації реалій. Головною особливістю блазня є задіяння продуманого інтерактивного контексту виступу. Буфоном-аматором карнавалізація простежується у формі звертання до шаблонних жанрів комічного. Знаковою традиційною характеристикою трикстера є перенос фольклорної зооморфності (хитрості, лукавства, глузування) у мовлення з адресатом.

4. Порушення норм дурнем-сміхачем відтворюється діалектичним протиріччям на мовному, мовленнєвому, логіко-поняттєвому, онтологічному та валоративному рівнях. Протиріччя вираження способів комічного дурнем-сміхачем виявляється у таких сферах: вербальній (мовна гра: каламбур, оксиморон, гіпербола, малапропізм), невербальній (ексцентрика, буфонада, зміна голосу, жести, міміка) та надвербальній (яскравий грим, гіперболізований реквізит, різнокольоровий костюм), де вербальна частина превалює у створенні комічної інконгруентності.

5. Творчий потенціал дурня-сміхача виявляється у креативній діяльності, здебільшого, мовленнєвій, з використанням різноманітних засобів комізму, зокрема, мовної гри. Клоун поєднує унікально створені комічні тексти з перебільшеннями. Мовленнєва лінгвотворчість блазня проявляється широкою обізнаністю мовних засобів створення комічного. У мовленні буфона превалюють прецедентні феномени: запозичення сюжету, пряма або змінена цитації, алюзії. Трикстер залучає стилістичні прийоми іронії та сарказму для створення комічного образу.

Теоретична значущість дисертації полягає в тому, що її результати є внеском у функціонально-комунікативний напрямок лінгвістики (виявлення функцій гумористичного спілкування дурня-сміхача та комунікативних властивостей засобів комічного); в теорію діалогізму (встановлення контакту дурня-сміхача з оточенням); у лінгвоперсонологію та лінгвокультурологію (виділення дискурсивної особистості дурня-сміхача як базового типу певної карнавальної культури); у лінгвостилістику (опис стилістичного потенціалу мовлення дурня-сміхача в карнавальному просторі США та Великої Британії).

Практична цінність отриманих результатів зумовлена можливістю їх застосування у викладанні лекційних курсів зі стилістики англійської мови (розділи «Стилїстика тексту», «Стилїстична семасїологїя», «Стилїстичнї тропи та фїгури»), лїнгвокраїнознавства (роздїл «Велика Британїя: країна та люди», «США: країна та люди»), загального мовознавства (роздїл «Мова та суспїльство»), спецкурсів з теорїї мїжкультурної комунїкацїї, дискурсологїї, жанрологїї та лїнгвістичних проблем тексту, у подальших наукових роботах аспїрантів та магістрантів.

Основнї положення та результати дослідження викладено у 16-ти публікацїях, з них 2 роздїли у зарубїжних колективних монографїях, 5 статей у наукових фахових виданнях України, 1 стаття у виданнї України, яке включено до мїжнародних наукометричних баз, 1 – у науковому перїодичному виданнї за кордоном, та 7 тез доповїдей на конференцїях всеукраїнського та мїжнародного рївнїв (загальний обсяг 3,5 друк. арк.). Особистий внесок дисертанта у роботу з 2-ма роздїлами у зарубїжних колективних монографїях полягає у визначеннї та побудовї класифїкацїї основних засобів реалїзацїї психотерапевтичної функцїї лікарняної клоунади у вербальнїй та невербальнїй сферах; у детальноту аналізї функцїональних характеристик викладача-сміхача, обробцї практичного матерїалу та проявів мовної креативностї. Особистий внесок здобувача в 1-ну статтю у науковому фаховому виданнї України передбачає збір, аналіз фактичного матерїалу та

характеризацію основних типів гумору, що залучаються у жанрі лікарняної клоунади.

Дисертація пройшла **апробацію** на засіданнях кафедри англійської філології Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна (2015 – 2018 рр.) та 7 наукових конференціях: VI міжнародному науковому Форумі «Сучасна англістика: до 85-річчя кафедри англійської філології» (м. Харків, 2015 р.); VII Міжнародному науковому Форумі «Сучасна іноземна філологія: дослідницький потенціал» (м. Харків, 2016 р.); X Міжнародній науково-практичній конференції «Міжкультурна комунікація: мова-культура-особистість» (м. Острогоз, 2016 р.); II Міжнародній конференції «Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво («Горизонт очікування»))» (м. Харків, 2016 р.); I Міжнародній науково-практичній конференції «Людина у мовному просторі: історична спадщина, проблеми, перспективи розвитку» (м. Бердянськ, 2016 р.); XV і XVI наукових конференціях «Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація» (м. Харків, 2016 р., 2017 р.); VIII Міжнародному симпозиумі «New Developments in Linguistic Pragmatics» (м. Лодзь, Польща, 2017 р.).

Структура дисертації. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів із висновками до кожного з них, загальних висновків, списку використаної теоретичної літератури (352 позиції), довідкової літератури (29 позицій), ілюстративного матеріалу (109 позицій) та десяти додатків. Текст дисертації містить 1 таблицю, 7 схем та 10 малюнків. Обсяг роботи – 10,7 друк. арк., з них основний текст – 7,7 друк.арк.

У **вступі** обґрунтовано вибір теми, її актуальність, визначено об'єкт і предмет дослідження, окреслено його мету, завдання та методи, розкрито наукову новизну, теоретичне та практичне значення отриманих результатів, сформульовано основні положення, що виносяться на захист.

У **першому розділі** «Теоретико-методологічне підґрунтя вивчення дискурсивної особистості дурня-сміхача» узагальнено та проаналізовано підходи в лінгвістиці та суміжних науках до вивчення співвіднесення

карнавалу як свята та карнавалізації як постійного процесу буття; схарактеризовано об'єкт дослідження – дискурсивну особистість дурня-сміхача як головного суб'єкта карнавального простору; виявлено базові типи та оригінальні різновиди дурня-сміхача у лінгвокультурі США та Великої Британії на базі діалектичних принципів; розроблено методику аналізу феномену дурня-сміхача у карнавальній площині.

У другому розділі **«Дискурсивна особистість дурня-сміхача у карнавальному просторі США та Великої Британії»** визначено особливості карнавалізації комунікативного простору клоуном, блазнем, буфоном та трикстером. Принципи діалектичного взаємозв'язку, історизму та протиріччя застосовано для експлікації цих типів.

Третій розділ **«Утілення принципу творчої мовленнєвої активності дискурсивної особистості дурня-сміхача США та Великої Британії»** присвячено розкриттю креативності клоуна, блазня, буфона та трикстера у вербальній, невербальній та надвербальній царинах.

У загальних висновках підсумовано результати й визначено перспективи майбутніх досліджень.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНЕ ПІДГРУНТЯ ВИВЧЕННЯ ДИСКУРСИВНОЇ ОСОБИСТОСТІ ДУРНЯ-СМІХАЧА

1. 1. Карнавал і карнавалізація: діалогічний процес

Буденне життя неможливо уявити без сміху, а в рамках масових видовищних подій він узагалі стає його невід'ємною частиною. Сміх поширюється як метод впливу на людей в різноманітних сферах життєдіяльності. Це ситуативна емоційна реакція людини (поведінкова, мімічна, словесна) на безглуздя, ілюзії, протиріччя життєвих обставин та їх розкриття, очищення суспільства від старих ідей [354, с. 471]. У процесі сміху відбувається акт подолання внутрішніх і зовнішніх кордонів, заборон, норм, гра відмінностей «своє-чуже». Це веде до позитивного сприйняття життя: людина втручається в земну екосистему, маючи добрі наміри. Вона отримує доступ до сфер *ratio* і *cognitio*, оскільки емоція та когніція нероздільні [237, с. 134]. Переживання позитивних емоцій підкріплюється психосоматичними корелятами, що імплікують неможливість відриву емоційної сфери від її впливу на здоров'я (психічне і фізичне) *homo sentiens* [191, с. 198]. Одночасно не лише долаються та руйнуються суспільні стереотипи, але й створюються нові, особливі. Отже, сміховій культурі цього процесу характерне не лише руйнування, а й творення нового [169, с. 73].

Сміхове світовідчуття є однією з домінантних особливостей мислення та уявлень людини, базовою формою якої є карнавал, у якому «немає ані сцени, ані акторів, ані глядачів» (див. [11]). Карнавал створює простір для єднання та контакту певної групи людей, які взаємодіють у конкретний час та в конкретному місці. Основним мотивом для поведінки людей під час карнавалу виступає гра або «інверсія двоїчних протиставлень» [там само]: усе міняється місцями: глядачі стають учасниками; починають грати;

перевтілюються у виконавців [там само], тобто переходять у площину гри та набувають характеристик карнавальності.

Головним учасником карнавалу є карнавальна особистість людини, яка розважає інших. До цієї постаті відносяться історично сформовані та прийняті образи так званих дурнів-блазнів, мімів, артистів, клоунів, які створюють комічне. З прадавніх часів вони служили прославленню Дурниці та Безумства [148, с. 49]. Дурниця є протиставленням безумства. Основна функція існування дурниці – повеселитися, забути про проблеми, пожартувати, подурникувати. В російській мові близькими відповідниками до слова «дурниця» є слово «дурачиться»; «валять дурака»; «процес дуракаваляння» [354; 355].

Між дурнями та публікою відбувається безпосереднє спілкування – діалог. Отже, карнавал виступає як глибоко *діалогічний комунікативний акт*. Діалог – це особлива форма спілкування з можливістю удосконалення процесів спільного пізнання, координації дій серед колективів і досягнення справжніх соціальних змін [299, с. 205].

Карнавал є особливим типом буття-спілкування, діалогом свідомостей, що бавляться, де «потреба в «Іншому» виступає як домінуючий фактор» [11, с. 473]. М. М. Бахтін розробляє ідею діалогу в карнавалі між людиною і світом; людиною і людиною; людиною й Абсолютом як рівноправними партнерами [27]. Він усвідомлюється як обмін інформацією зі світом, представленим в сміховому порядку, що приводить до карнавального світовідчуття [там само]. Історично склалося, що людина на карнавалі інтерпретувала світ та спілкувалася з ним на експресивному та емоційному рівнях, що проявлялося в її креативній поведінці за допомогою сміху [178, с. 61].

Характеристикою сучасного комунікативного простору є існування людини в площині комічного, сміхового [25, с. 36]. Тобто людина перебуває в центрі карнавалізації як постійного процесу буття, що суттєво відрізняється від карнавалу як статичного часово та просторово визначеного культурного

акту. Карнавалізація ініціює себе як культурна та масова поведінкова дійсність [358], що існує поза межами свята (карнавалу), яке було її першоджерелом. Світ набуває видовищності та театральності у різноманітті своїх проявів людьми.

У. Еко писав: «Одна з нових характеристик суспільства, в якому ми живемо, – стовідсоткова карнавалізація життя, ми тонемо в тотальній карнавалізації» [247, с. 141]. Тотальна карнавалізація не означає, що людина лише жартує; це є проявом широти поширення та розповсюдження карнавалізованої рецепції всіх галузей життя людиною. Людина смішить та сміється в театрі та цирку, на естраді та телебаченні, ток-шоу, в мас-медіа, на робочому місці, вдома, в Інтернет-просторі тощо. Отож, людині властива хаотична інтеграція, включення та взаємопроникнення елементів карнавалу (свята) в різні сфери буденного життя, що несе в собі потенціал змін, необхідний для сучасної культури, яка знаходиться в стані кризи: людина, що вміє жартувати та смішити оточуючих, виступає певним «рятівником» навколишнього світу.

Подібних думок щодо існування поняття «тривалого карнавалу» притримуються А. В. Волконогова [38, с. 636-637], С. Г. Воркачов [39, с. 174-178], М. А. Загібалова [64], О. Г. Козинцев [89], Ю. М. Лотман [114], Н. О. Хренов [234] та ін. Вони сприймають карнавалізацію як необхідну умову «для самоорганізації будь-якої складної системи, в тому числі і культури» [38, с. 636], коли центром останньої є людина. М. Я. Кукулінська розглядає феномен карнавалізації як тип та спосіб мислення людини [103, с. 187-189], що звужує розуміння карнавальності лише до професійної культури; коли карнавалізація – це процес, що залучає як професійну, так і непрофесійну сфери життя людей. Тобто, наразі процес карнавалізації виокремлюється лише в певних сферах життя та розглядається як умова для існування культури, коли вона є не тільки умовою, але й її невід'ємною ознакою. В основі карнавалізації знаходиться діалектичне сміхове

сприйняття людиною сучасності, що виникає у зв'язку з безперервною інтенцією протиставлення з офіційною культурою.

Г. Дебор коментує соціокультурну ситуацію сьогодення як суспільство спектаклю [54, с. 84]. Це означає, що карнавалізація є постійним процесом, та будь-яка здравомисляча людина може включитися в карнавальний процес, залучаючи комічні жанри. «Гумор може мати місце буквально в будь-якій ситуації спілкування. Соціальний контекст гумору – це контекст гри» [122, с. 25]. За В. О. Самохіною, карнавалізацію трактуємо як карнавальне світовідчуття, що є постійним процесом розповсюдження карнавальної енергії, яка формує карнавально-маскарадне середовище самореалізації особистості, її комунікативних умінь, вирішування стресових проблем, катарсис від перевтілення в жартівника, блазня, дурня, трикстера, яким «жартувати дозволено» [183, с. 119-120].

Основа карнавалізації – діалогізм. Це зіткнення радикально різних логік мислення, обмін інформацією не тільки між реальними учасниками діалогу, але і внутрішній діалог у формі взаємодії різних поглядів, що розвиваються одним і тим самим суб'єктом [139, с. 27]. Поняття діалогізму, насамперед, підкреслює безпосередній взаємний зв'язок людини зі світом, адже є основним та базовим законом існування людини, культури та методологією рецепції та світосприйняття. В карнавальному просторі відбувається 1) безпосередній діалог між людьми, що розважають інших; 2) людиною, що розважає інших, та публікою; 3) людиною, що розважає інших, та віртуальною площиною (у випадку, коли адресант та адресат не знаходяться у проксемічній близькості один до одного). Реалізуючи ідеї діалогізму, жартівник перебуває у певному діалозі з культурою та її особливостями, що є безпосереднім проявом діалогічного типу мислення людини: діалог як репрезентатор суб'єктно-суб'єктних відносин [178, с. 61-63].

Карнавалізація проникає в усі сфери життя – вона висвітлює реальність з комічного боку, говорить несерйозно про серйозне. Головною особливістю

карнавального діалогізму є ігровий модус. У карнавальній діалогічній співтворчості його учасники відчують емоційні співпереживання та отримують естетичне задоволення від розуміння інтерпретованої ними комічної вербальної або невербальної дії. Розуміння комічного є когнітивним процесом, спрямованим на побудову змістів, а також результатів, що досягаються завдяки цьому процесу [93, с. 2].

Ментальна інтерпретація мовлення жартівника приводить до виявлення комічності, а, отже, як реакції – сміху. Його мета – повеселити, тому його сміх не безглуздий, він – розумний. Це є обставиною, щоб не погодитися зі змістом прислів'я «Сміх без причини – ознака дурачини». Перша частина – «сміх без причини» – алогізм, адже сміх без причини не виникає, окрім випадків інтелектуальних вад людини (дурна людина, безумець, психічні розлади). Це означає, що він на когось спрямований, причиною чому стає певний поштовх. Неправильна посилка в першій частині народної мудрості призводить до наступної неправильної посилки, а саме – «ознака дурачини». Дурачина не є безумцем; ця номінація пов'язується з процесом дуріння; пустування; дурникування (розважатися, бавитися жартами, вести себе несерйозно, по-пустотливому), що є значимими елементами карнавалізації. Іпостась такого жартівника схематично демонструються на малюнку (рис.1.1):

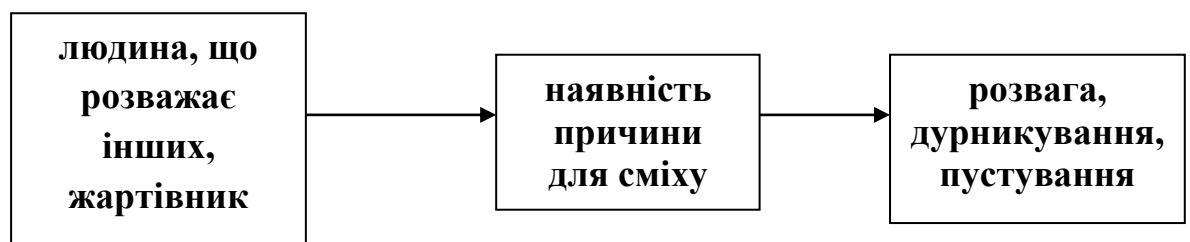


Рис.1.1. Людина-жартівник

Інтеракції дурня як жартівника та сміхача мають значний комічний потенціал та є показником діалогічності слова в карнавальному процесі. «Концепція діалогізму в карнавалізації проявляється у мовному, культурно-історичному та комунікативному аспектах» [179, с. 87].

Мовний аспект карнавалізації пов'язаний з діалогізмом карнавального світу, що вимагає від учасників експресивності ідей, образів, жартів, стилю і слова; він характеризується інтенсифікацією висловлення, емоційним та художнім забарвленням – «мовне гурманство» [49, с. 125]. Жартівнику властива карнавальна манера виконання під час обміну жартами, в основі яких перебуває творче розуміння одиниць мови. Цей творчий підхід до мови потребує високого рівня мисленнєвої активності та креативності від нього як творця гумору. М. Мусійчук зауважує, що гумор є формою інтелектуальної активності [135], яка ґрунтується на паралаксі (від грец. – відхилення), тобто відхиленні від норми. Сміхач у мовленні вдається до широкого порушення норм за допомогою різноманітних перекручень, свідомого спотворення, надання чомусь/комусь протилежних ціннісних чи характеристичних ознак з іронічною метою для розваги інших. «Курйозність перевернутої ситуації створює комічний ефект і реципієнт вибухає сміхом» [151, с. 26].

Мовний аспект діалогізму карнавалізації неможливий без *культурного та історичного підґрунтя*. Культурно-історичний аспект карнавалізації – це діалогічне віднайдення смішного в процесі освоєння карнавальним жартівником навколишньої дійсності. Результатом стає народження ситуацій, що викликають сміх і є частиною карнавальної культури. Мова сміхача формується в прив'язці до історичного та культурного досвіду, тому, корелюючи з ним, вона його відбиває. В сучасному карнавалізованому бутті жартівник у своїх жартах транслює актуальні ідеї та оцінки. Його мова є діалектичною за своєю природою. Для нього немає табу, він може критикувати або коментувати будь-кого або будь-що, за умови доступності жарту всім комунікантам та його легкому декодуванні [130, с. 3]. Залучення широкої тематики жартів передбачує наявність його спільних фонових знань з адресатом.

Комунікативний аспект карнавалізації реалізує діалогічну модель існування дурня як сміхача, а також специфіку бачення ним світу (діалог з

культурою та світом). Завдяки когнітивній обробці сприйнятої комічної інформації від жартівника, адресати отримують знання щодо навколишнього середовища, культури, менталітету, психології, традицій; потім іде процес переробки та усвідомлення, що приводить до рефлексії та продукування своїх власних думок. Між дурнем та адресатом відбувається свідомо гра: жарти сміхача є оманливими – прихована брехня, яка здається схожою на правду; адресат усвідомлює, що він є жертвою обману, але грає за правилами комунікативної ситуації, що створюються та контролюються адресантом. Гра – це всякий рух у світі [250, с.125], що є втіленням діалогічних відносин, які виникають між адресатом та адресантом в карнавальному просторі. Розв'язкою стає ефект обманутого очікування; він може виражатися низкою мовленнєвих та стилістичних прийомів, а його результатом є сміх.

Комічна комунікація, що виникає між жартівником та адресатами, базується на грі. І. В. Чекулай пише: «Смішне є реверсом основних, так званих серйозних, відносин у суспільстві» [235, с. 249]. Для цього сміхач у карнавальному просторі використовує гумор, який є одним із способів діалогічної рецепції навколишнього середовища. Гумор виступає його ігровою формою комунікації зі світом. Інтерпретація гумору є психологічним та когнітивним аналізом почутого або побаченого; це приносить знання, досвід, а найголовніше – задоволення. Психологічний процес, пов'язаний з гумором, уключає соціальний контекст, процес когнітивної оцінки, що складається зі сприйняття адресатом «кумедної несумісності, емоційної реакції радості та вокально-поведінкового виразу сміху» [122, с. 30]. Діалогізм гумору та його інтерпретація полягає у здатності жартівника подати матеріал у дотепній формі; емоційно вплинути на учасника діалогу; домогтися рефлексії – гумористичної відповіді від адресата.

Сміхач залучає інших до «своєї» гумористичної гри, змушує існувати за законами карнавального дійства, а саме за його сценарієм, сповненим карнавальності. Гра стає комунікацією між жартуючою людиною та

публікою; це виводить останніх з повсякденності, відкриваючи їм нову систему координат: сакральну, карнавальну, соціальну [93, с. 5].

Отож, карнавалізація сучасності – це яскраво виражене соціокультурне явище. Воно є втіленням прямого зв'язку з реальним життям, що дозволяє встановити сутність явища «постійного діалогічного карнавалу» та визначити кордони в розкритті його природи. Така позиція робить особливо актуальним комплексне лінгвістичне дослідження її творця – дурня як жартівника та сміхача, що розважає, веселить та забавляє інших.

1.2. Лексема «дурень» у карнавальній свідомості

В англomовній карнавальній лінгвокультурі на позначення поняття «дурень» існує лексема *fool* (дурень, дивак), відома з 1275 року. Ця лексема запозичена зі старофранцузького *fol* «божевільний» (сучасне французьке *fou*). До старофранцузької мови поняття *fool* прийшло з латини і мало декілька основних значень: 1) божевільний, душевнохворий, ідіот; 2) розбійник, блазень; 3) майстерна та вправна людина, що могла вправлятися з чорною роботою на ковальських сильфонах, міхах [380, с. 843]. Уже в старофранцузькій мові простежується амбівалентність значення цього поняття, що визначалося соціальними, культурними та психофізичними характеристиками дурня. До англійської мови поняття *fool* увійшло зі значеннями «блазень» та «клоун» лише в кінці XIV століття.

Наразі лексема *fool* є полісемантичною та має ряд лексичних варіантів. За своїми лексичними характеристиками вона відноситься до високочастотної лексики мови [367, с. 314] з дифузним прагматичним потенціалом та різноманіттям лексичного і фразеологічного функціонування. У нашій роботі поняття *fool* розглядається в просторі карнавалізації сучасності, що базується на виокремлених нами семах «дурникувати», «забавлятися», «жартувати».

Беручи до уваги онтологічну двозначність поняття *fool* «дурень», з його значеннєвої структури виокремлено значення, пов'язані з постаттю **дурня-сміхача**. Ця номінація пояснюється відповідними функціональними зв'язками: дурень – той, що дурникує, грає; сміхач – той, хто розважається. Сміхач – це людина, яка сміється, володіє сміхом та складається з нього. В. І. Теркулов зазначає, що сміхач – це той, від кого сміх, в кого сміх та хто є сміхом [219, с. 67]. Яскраво постать сміхача представлена в творі В. Хлебникова «Заклинання сміхом» [231, с. 146], де центром буття сміхача визначено сміх та веселощі.

Дурень-сміхач є карнавальною дискурсивною особистістю, що свідомо поводить себе нерозважливо; корчить з себе дурня, яким насправді не є. Дискурсивну особистість розуміємо за Л. В. Солощук як таку, що «відбиває індивідуальну здатність мовної особистості гнучко реагувати на комунікативне оточення, враховувати всі компоненти не тільки мовного, але й немовного характеру, з яких складається комунікативний процес та які впливають на його перебіг» [195; 196]. Співвіднесення ознак дурня та сміхача при створенні номінації дурня-сміхача, а також їх взаємозв'язки представлені на *Рис. 1.2*.

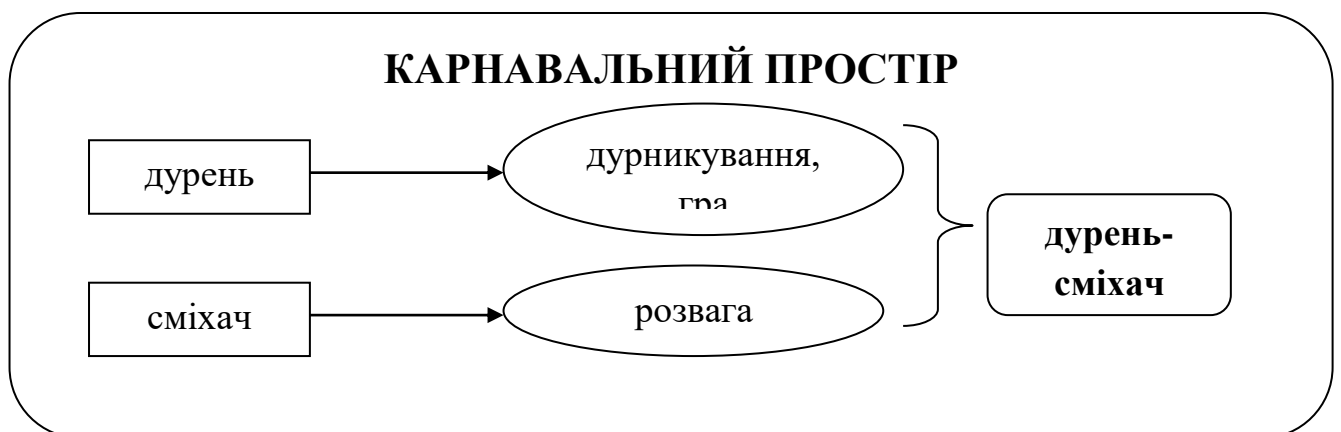


Рис.1.2. Номінація дискурсивної особистості дурня-сміхача
в карнавальному просторі

Для полісеманта *fool* (*n*) центральною є інтегральна сема «дурість», що лежить у площині сприйняття особистістю світу. Підтвердженням правильності визначення інтегральної семи можуть також слугувати праці

англомовних дослідників С. Біллінгтон «A Social History of the *Fool*» [264], Е. Велсфорда «The *Fool*: His Social and Literary History» [350], Х. Девідсона «The Hero as a *Fool*: The Northern Hamlet» [272]. У цих роботах дурість представлена як збірна назва до процесів розваги та викриття в Середньовічні часи [55; 58, с. 184; 59]. Вона існує на перетині гри, жарту, дотепності, глузування та моралізаторства, критики, розвінчання.

Усі значення полісеманта *fool* (n) об'єднано за радіально-ланцюжковим типом, що визначає наявність у лексичній структурі поняття повного загального семантичного компонента та розширень його окремих значень. Оскільки термін «полісемант» не має закріпленого опису в лексикографічних джерелах, ми розуміємо його, за Е. А. Сорокіною, як «лексичну одиницю, яка в своїй структурі має декілька лексико-семантичних варіантів чи/або окремих значень» [197, с. 114].

Наведемо найбільш типові лексичні значення (далі – ЛЗ) полісеманта *fool* (n), використовуючи семантичні інтерпретації з найбільш авторитетних лексикографічних джерел англійської мови [363; 364; 365; 366; 368; 369; 370; 371; 372; 373; 374; 375; 376; 378; 379]:

ЛЗ 1 – дурна та недалека людина;

ЛЗ 2 – людина з психічним розладом; ідіот;

ЛЗ 3 – фольклорний дурень, який актуалізується у площині казок;

ЛЗ 4 – узусне вживання лексеми *fool* (n): як форма опису людини, що здійснює вчинки заради забави, веселощів та повинна здаватися смішною для соціуму, що обумовлено його соціально-професійною позицією;

ЛЗ 5 – вузьке значення лексеми *fool* (n): як професійний блазень, який живе при королівському або знатному домашньому господарстві;

ЛЗ 6 – реляційне значення лексеми *fool* (n) як людини, яка часто веселить інших та з якої кепкують;

ЛЗ 7 – значення лексеми *fool* (n) як особистості, що критикує лад та оточення, викликаючи незгоду.

ЛЗ 1 та ЛЗ 2, які описують дурість як негативну якість, не розглядаються у цьому дослідженні, тому що не корелюють з її об'єктом, а саме карнавальною дискурсивною особистістю дурня-сміхача. ЛЗ 3 є художнім проявом постаті дурня в карнавальному просторі. Фольклорний дурень є об'єктом глузувань, але з часом це глузування грає йому на користь – завдяки кмітливості та вдачі він знаходить своє щастя, виявившись розумнішим, ніж здається. Фольклорний дурень набуває зазначених характеристик у просторі казки, де проявляється. Казкам належить національна індивідуальність, давність, бажання втілити ідеал людського існування, заклик до мудрості, ініціативності та істинної людяності [81, с. 83]. Наприклад, для англійців таким дурнем є Jack the Fool, Lazy Jack, Jack the Farmer, Skin Churl Jack; у німців – Ханс дурень (Brüder Grimm «Hans Dumm»), для італійців – П'етро дурень (Straparola G.F. «Pietro pazzo»), для французів – Жан-простак (Sébillot, Paul «Le mariage de Jean le Idiot»). Але ЛЗ 3 також виключається з номінацій змістовної структури поняття *fool (n)* на позначення карнавальної дискурсивної особистості дурня-сміхача в лінгвокультурі, адже досліджується сучасний реальний мовленнєвий простір.

Отож, карнавальна особистість дурня-сміхача репрезентується ЛЗ 4, ЛЗ 5, ЛЗ 6 та ЛЗ 7. Ці ЛЗ розглядаються вченими як різноманітні значення, пов'язані з особистістю дурня [53; 142; 198; 322; 323], коли, на нашу думку, вони є комплексною системою реалізації карнавальних зв'язків дискурсивної особистості дурня-сміхача зі світом. Дурень-сміхач – це базовий елемент карнавальної культури, що переслідує мету розважити та розвеселити оточуючих.

ЛЗ 4 досліджується в роботах Жана Старобінського як особистість клоуна – смішного виконавця, що має гротескний вигляд: кольорові перуки, загримоване обличчя, яскравий одяг і тощо. Клоун має право порушувати певні табу, висміювати владу та суспільство, звичаї та повсякденність, і, зазвичай, все це на межі, а частіше за межею пристойності [198, с. 533]. Таке

ЛЗ належить до царини соціального статусу/професійного рівня особи (*«relatively limited or small in status or range or scope or quality»*) [381; 382].

Риси дурня за ЛЗ 5 як блазня конститууються однією з найбільш архетипічних фігур культури, яка поєднує в собі риси дурня «справжнього» і того, хто тільки прикидається дурнем. У цьому амплуа дурень-сміхач виступає як коментатор реальності [289], тим, хто намагається донести істину, осягнувши ситуацію не частково, а повністю – відчуті її. Так, при кожному середньовічному англійському дворі жили блазні; в англійському фольклорі

закріпилися імена блазнів: Jane the Fool, Jamie Fleeman, Tom Durie та ін. Вони були не тільки весельчаками короля, але й клоунами-філософами, мудрецами загального безумства, які могли зверхньо звертатися до знаті та поважних осіб.

Як пише В. П. Даркевич: «Під захистом ковпака дурня сміхове слово та поведінка користувалися визнаними привілеями» [53, с. 153]. Наприклад, при дворах англійських королів та високопоставлених осіб блазні були не тільки критиками принципалів, але й їх штабними працівниками – радниками. До сьогодення до нас дійшли імена блазнів, як Archibald Armstrong, Jeffrey Hudson (Royal Dwarf), Robert Armin, Muckle John, Will Sommers та ін. Цікавим з цього приводу є зазначення історичних кордонів свободи особистості дурня, а саме їх неіснування: «І все ж, беручи до уваги той факт, що блазнівська свобода не була зафіксована в жодному законі, а диктувалася традицією – блазні повністю залежали від прихильності своїх панів, залишається тільки дивуватися, як багато їм дозволялося» [142, с. 225].

К. А. Рід досліджує ЛЗ 6 як «іронічного щасливчика» [322, с. 101]. Його наївність, цілісність, природні почуття протиставляються неприродній для людської природи системі цінностей і забобонам. Яскравою постаттю цієї лексичної номінації в англійській культурі є герой англійського фольклору Jacques the Simpleton – бідний, але щасливий. Він простий, ділиться всім, що має, тому що йому не властиві жадібність та спрага нажитися. Персонажі, як

він, найчастіше виступають об'єктом глузувань в житті. Підтвердження відповідних характеристик є і в народних пареміях: *As the fool thinks, so the bell clinks* [377, с. 247].

Характеристики дурня за ЛЗ 7 демонструють його рольову наповненість за допомогою критики неправди світу «нормальних» та виступів проти несправедливості. Визначальною характеристикою ЛЗ 7 є порушення базових для свого часу законів «божих». Ці дурні говорять і діють всупереч прийнятим нормам. Їхні вчинки для оточуючих, з одного боку, є страшними у зв'язку з порушенням законів нормальності, а, з іншого боку, цією ненормальністю вони є смішними. ЛЗ дурня як юродивого відображується в приказці *Fools never know when they are well* [277; 337]. Дурень демонструє невдоволення як основну характеристику цього типу.

Аналіз понятійного полісеманта *fool (n)* проведено відповідно до теорії полісемії Дж. Лакоффа [109]. Значення багатозначної лексеми розрізняють залежно від ядерних значень, що вона містить [62, с. 361].

Таким чином, аналіз понятійного простору полісеманта *fool (n)* доводить, що змістова структура дискурсивної особистості дурня-сміхача в карнавальній лінгвокультурі профілюється в межах ядерного значення – дурість, що походить від «дурникувати», «кепкувати», «пожартувати». Вивчення лексико-семантичних значень полісеманта постулює, що дискурсивній особистості дурня-сміхача властиві певні карнавальні характеристики: а) існує заради забави; веселощів; є смішним для інших (ЛЗ 4); б) прикидається дурнем; в) є мудрецем, філософом (ЛЗ 5); г) має неабияку кмітливість (ЛЗ 6); д) бореться проти несправедливості, критикує та викриває неправду, проблеми суспільства та світу (ЛЗ 7).

Ієрархічно параметри забави, веселощів та «гри» в дурня розташовуються найвище в атрибутивній площині дурня-сміхача у головній інтенції розваги в широкому постійному карнавальному процесі (рис. 1.3).

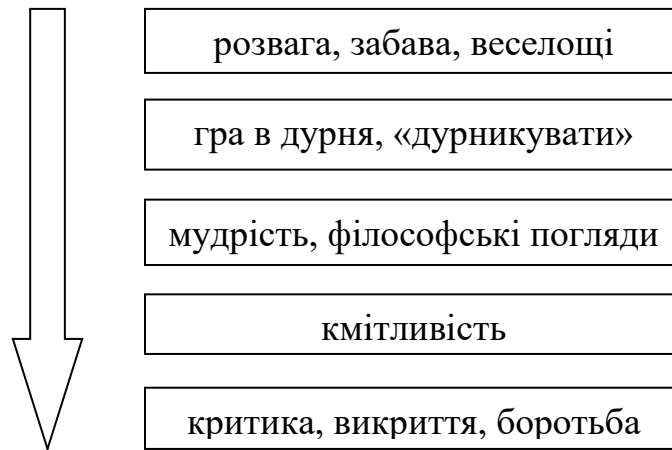


Рис. 1.3. Характеристики дурня-сміхача

На основі проведеного аналізу за лексико-семантичними значеннями дурень-сміхач є дискурсивною особистістю, що має нестандартне карнавальне світосприйняття. Її базовою ознакою є дурість, яка приймає форми інтелектуального комізму, жарту, кепкування, глузування.

Дурнем-сміхачем виступає блазень, балагур за соціально-професійною позицією; професійний блазень при дворі, блазень-філософ; жартівник, веселун; критик. Його підвиди поділяються за параметром інституційності на соціально-професійну та непрофесійну сфери. Змістову структуру поняття дурня-сміхача представлено на схемі (схема 1.1):

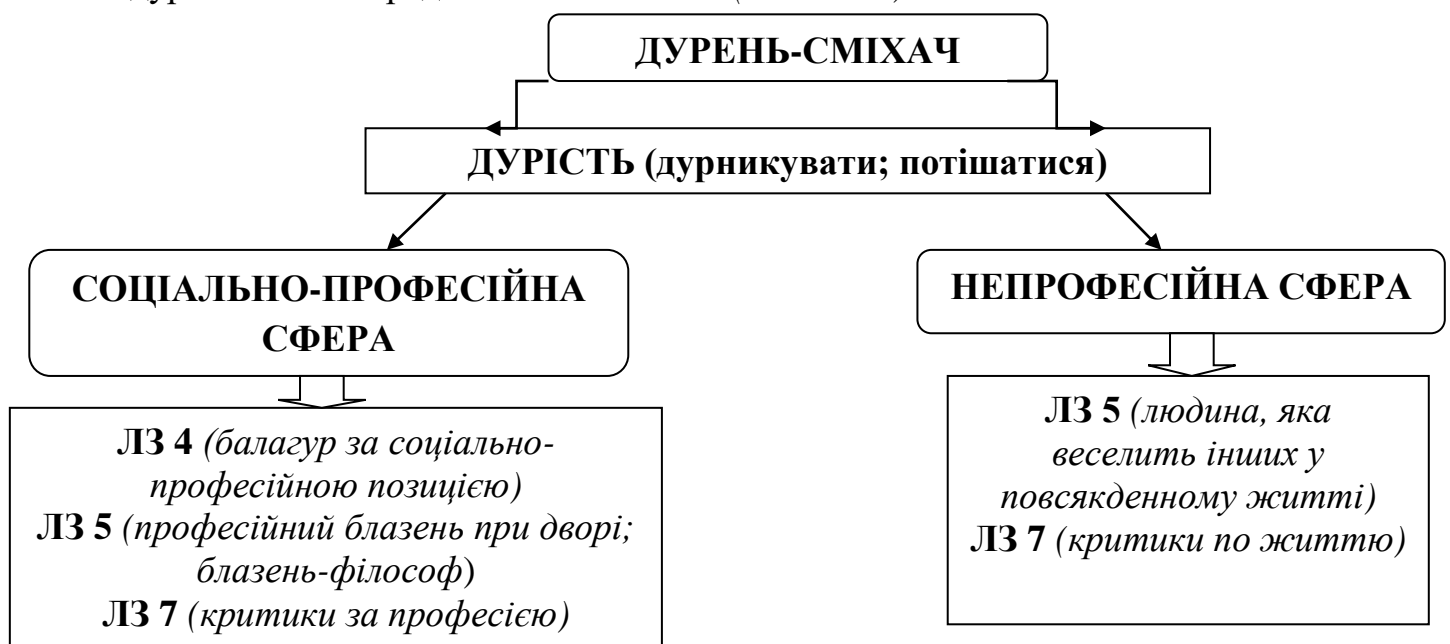


Схема 1.1. Дурень-сміхач в карнавальній лінгвокультурі

Соціально-професійна сфера (клас, професія) карнавальної дискурсивної особистості дурня-сміхача поєднує в собі: створення нового образу з розважальною функцією, соціалізацію людини в певному суспільстві – соціального та професійного становища, демонстрацію манірності, власної значущості, впливовості та значеннєвості; використання яскравості та строкатості у мові та спілкуванні. Згідно з аналізом прямих словникових відповідників, що відповідають ЛЗ 4, ЛЗ 5 та ЛЗ 7, типами карнавальних дискурсивних особистостей дурнів-сміхачів виступають клоун (*clown*), блазень (*jester*) та трикстер (*trickster*) відповідно (схема 1.2).



Схема 1.2. Соціально-професійна сфера дурнів-сміхачів

У непрофесійній сфері поведінка карнавального дурня-сміхача є демонстрацією безпретензійності, психологічних якостей удавання високоморальної людини, простоти поводження та незарозумілості, високої оцінки власних достоїнств; що виступає диференційною ознакою лукавства, удаваності. ЛЗ 5 та ЛЗ 6 за прямими словниковими відповідниками відповідають категоріям – буфон (*buffoon*) та трикстер (*trickster*) відповідно (схема 1.3).



Схема 1.3. Непрофесійна сфера дурнів-сміхачів

Визначені репрезентації карнавальної дискурсивної особистості дурня-сміхача в соціально-професійній та непрофесійній сферах – клоун (*clown*), блазень (*jester*); буфон (*buffoon*) та трикстер (*trickster*) – поєднуються своєю архетипністю. Архетип розуміємо, за К. Г. Юнгом, як універсальну базову вроджену психічну структуру, що є змістом колективного несвідомого та розпізнається в досвіді та образі особистості [248; 249, с. 142].

Архетипність [60, с. 99] виділених основних різновидів дурня-сміхача, а саме – клоунів, буфонів, блазнів та трикстерів – підкреслює одну з головних особливостей їх постаті, а саме безперервний стан розвитку; переродження; трансформації.

1.3. Карнавальна постать дурня-сміхача у сучасній лінгвокультурі США та Великої Британії

1.3.1. Клоун та блазень

Особливості комунікативної поведінки клоуна та блазня у лінгвокультурі США та Великої Британії визначаються їх перебуванням у соціально-професійній сфері. «Бути дурнем-сміхачем» є їх роботою, певним професійним обов'язком.

І. Клоун. У сучасному комунікативному просторі клоун – *цирковий, естрадний або театральний артист*. Основні прийоми – гротеск та буфонада. Карнавальна особистість клоуна також визначається своїми фізичними якостями, що використовуються під час гри, – баланс, жонгливання, мімічність.

Як і в інших різновидах дурня-сміхача, основною задачею клоуна є розсмішити публіку, з якою він працює. Способами її реалізації є:

1) Костюм та зовнішня атрибутика. Клоуни актуалізують прийом лінгвоситуативної гіперболізації та гротеску в карнавальному просторі: перебільшення за розміром деталей обличчя та виділення їх

червоним, чорним (гама сумних клоунів (Auguste) [332, с. 28]), білими (гама веселих клоунів (White clown) [325, с. 95; 344, с. 37]) кольорами; схильність до вибору одягу невідповідного розміру та тону; поєднання занадто яскравих кольорів. Така суміш несумісного викликає реакцію адресата – сміх. Найбільш визначними клоунами за різнобарвністю колористики та підкресленням зовнішніх характерних ознак є сумні клоуни: Albert Fratellini, Lou Jacobs, Greg and Karen DeSanto, Coco the Clown, and Charlie Rivel; веселі клоуни: Glenn «Frosty» Little, Джозеф Грімальді, George «G. L» (популяризатор історії Humpty Dumpty), François Fratellini and Felix Adler.

2) Пародіювання та кривляння. Ці характеристики клоуна реалізують прийоми лінгвоситуативної стилізації, демонстрації реалій, змішання стилів, що приводять до комізму. Наприклад, на території США та Великої Британії виділяються клоуни-характеру (tramp or hobo clown) – вони грають роль не просто клоуна, а своєю ексцентричною поведінкою «клоунізують» буття певних верств населення. Найбільш популярними амплуа для англomовного простру є спортсмен (Richard Martin «Rick» Hader), пекар (Peter Shub), поліцейський (Harold Lloyd), домогосподарка (Barry Lubin) та бродяга (Avner Eisenberg «Avner the Eccentric») [320]. Ці амплуа обираються клоунами свідомо як найбільш соціальні професії, що відбивають життя простих англійців та американців. Реалії вказаних професій клоуни доводять до абсурду, результатом чого стають парадокс, контраст та порушення логіки мислення.

Зазначені способи, що залучаються клоуном для відображення себе в гіпертрофованій формі та демонстрації абсурдного зображення світу, щоб розвеселити публіку, зібрано у таблиці (табл.1.1):

Спосіб	Прийом	
костюм	гіперболізація	парадокс
зовнішня атрибутика	гротеск	контраст
пародіювання	реалії	порушення логіки
кривляння	змішання стилів	мислення

Табл. 1.1. Основні прийоми комізму клоуна

Сучасний англомовний простір клоунади характеризується варіативністю задіяння постаті клоуна. Це: а) театральні підмостки, комедійно-фарсові театри, де він грає роль самого себе: Druri Lane, Slanders Wales [301, с. 201]; б) естрадні шоу-програми (Clowning around, Friendly Clown); в) телевізійні шоу (One day with Jim, Who is the Dumb?); г) стаціонарні цирки (поруч існують коміки-виконавці кінної клоунади, блазні, міми) – Bozo, Cookie, Buttons, Rebo, Homer, Grock, Grandma, Weary Willie; д) Інтернет-простір (влоги та блоги циркових діячів, онлайн-клоуни) – Tutti the Clown; Vanilla Swirl. Найпоширенішими є клоуни-міми, клоуни розмовного жанру, музичні клоуни, килимові клоуни, які заповнюють паузи між театральними виступами.

З початку XX ст. на території США та Великої Британії отримує все більше розповсюдження:

- амплуа лякаючого клоуна (scary, evil clown), який є втіленням не лише сміху, але й жаху. Цього клоуна порівнюють з убивцею, демоном, Синьою Бородою, злодієм. Він є негативним персонажем; його основна зброя – чорний гумор, а завдання – не розсмішити та покращити настрій, а навпаки – налякати, зачепити за живе, нанести шкоду. Негативізм цього клоуна проявляється також в його зовнішньому вигляді: гострі лінії на обличчі, використання отруйних кольорів, додавання до гриму самовдоволеної посмішки (*рис. 1*) (*див. Додаток А*). Амплуа злого клоуна не може розглядатися як різновид дурня-сміхача через несумісність їх стратегій та тактик з останніми. Він викликає страх та є повним антиподом дурня-сміхача.

- амплуа лікарняного клоуна (hospital clown, clown-doctor). Він виступає основним героєм жанру лікарняної клоунади, вперше виділеного в США як спосіб сміхотерапії. Лікарняна клоунада визначається нами як система заходів, спрямованих на реабілітацію хворих, що перебувають на стаціонарному лікуванні за допомогою засобів клоунади. Місцем дії лікарняного клоуна є лікарняні та оздоровчі заклади.

Виконавцями у жанрі лікарняної клоунади виступають як професійні актори, аматори, які пройшли курс спеціальної підготовки для роботи з пацієнтами засобами гумору, так і самі лікарі, переодягнені в костюми клоунів.

Основною функцією, що реалізується лікарняним клоуном, є психотерапевтична функція. Лікарняний клоун спілкується з хворим лише в ключі, спрямованому на позитивні емоції, та формує установки одужання на майбутнє. Лікарняна клоунада безпосередньо розповсюджується на пацієнтів, що вже одужують та мають позитивну динаміку в лікуванні. Дії клоуна націлені на регулярну допомогу хворим у подоланні постійного стресу у лікарні на будь-яких етапах лікування [274, с. 17-18]. У невербальній сфері задіється комічна гра та пантоніма, у вербальній – вираження гумору відбувається за допомогою мовних, мовленнєвих та логіко-мовленнєвих засобів (омонімія, повтори, шиболети, полісемія, каламбур, алогізм тощо). Щоб зацікавити пацієнтів та створити атмосферу спокою, лікарняний клоун використовує гумористичні вірші, жартівливі пісні, перевертні, анекдоти, лімерики.

II. Блазень – це актор з чудернацькою поведінкою, але за своїми жартами ця комічна дискурсивна особистість приховує свої істинні думки і переживання. Сьогодні блазень постає як *стенд-ап комік, комедіант, гуморист, артист розмовного жанру, сатирик, пародист*, який у своїх виступах відображає комічні, курйозні моменти сучасного життя, недоліки соціуму, висміює інших, особливо вищих за соціальним статусом.

Основною стратегією блазня як носія комічного елементу є розвага аудиторії; його «дурість» та непокора є свідомими, а нерозуміння та нераціональність – штучними. Головною тактикою блазня для реалізації своєї ролі дурня-сміхача в карнавальному просторі стає інтелектуальний комізм: він є професійним артистом, закріпленим у повсякденному житті, який поєднує в собі ролі «розважальника» та «мудреця», «філософа». Блазень говорить правду в метафоричній, символічній, завуальованій формі. Ця

правда є очевидною для публіки, але останні воліють її не помічати, бо це їм не на користь.

США та Велика Британія є країнами-лідерами, що подарували світу найбільшу кількість блазнів [314, с. 14]. Слід відмітити розгалуженість їх проявів:

а) розважальні заклади (кабаре, клуби, театри імпровізи) – Borscht Belt; Chitlin Circuit. Блазень виступає наживо перед публікою. Тематика його виступів здебільшого – це сатиричні та саркастичні жарти, репризи та чорний гумор;

б) комедійні естрадні та телевізійні шоу (The Wheeltappers, Shunters Social Club). Найяскравішим проявом є жанр стенд-ап комедії [305, с. 281], що зараз має найвищі рейтинги на телебаченні США та Великої Британії. Комедійний критик Брайан Логан [297] стверджує, що з 2003 року, зокрема, протягом 2013-2016 років, відбувся «вибух» стенд-ап комедії в англomовних країнах. Доказом цього є збільшення кількості телевізійних програм на базі стенд-ап перформансів: Stewart Lee's Comedy Vehicle [BBC2 2009-], Live at the Apollo (BBC 1 2004-), Michael McIntyre's Comedy Roadshow [BBC1 2009-] and Comedy Rocks with Jason Manford [ITV 2010-1; зростаюча кількість комедіантів, що виступають у ролі коментаторів на серйозних дискусійних телевізійних програмах, як Question Time [BBC1, 1979-] [там само];

в) фестивалі, конвенції та фести (Leicester Comedy Festival, Единбурзький фестиваль Fringe);

г) Інтернет-простір (блоги, влоги, онлайн-зустрічі, стрім-канали, скайп-зустрічі, соціальні мережі). Блазень в Інтернеті коментує найактуальніші проблеми в режимі наживо. Наприклад, блазні Алан Карп, Лі Еванс, Пітер Кей, Джейсон Манфорд мають свої канали на Youtube та сторінки в соціальних мережах (таких, як Twitter, Фейсбук). Вони ведуть онлайн-переписку з фоловерами, публікують свої гумористичні відео, організовують онлайн-фестивалі або битви коміків.

Однією з особливостей блазнів США та Великої Британії є їх поява на сцені за допомогою заздалегідь продуманого вступного слова [328, с. 474], яке допомагає публіці зорієнтуватися, як вітати блазня або як буде проходити виступ (чи можна перебивати та вставляти репліки). Залучення аудиторії до гри блазнів є життєво важливим для успішної організації виступу останніх. Ф. Скарпетта та А. Спагноллі цю практику визначають як «інтерактивний контекст» [330, с. 216]: питання до аудиторії, щоб заохотити до участі та оцінити темперамент публіки; розмовна мова; вигуки та фрази; аналіз (залучення аудиторії в передмові жартівливим коментарем та тестування її реакції); посилення на аудиторію в перформансі (pags).

Список сучасних блазнів США та Великої Британії налічує понад 2065 осіб (за даними Інтернету). Найяскравішими блазнями, які змогли проявити себе в декількох професійних просторах, є Conan O'Brien, Dane Cook, Dave Chappelle, David Letterman, Frank Caliendo, George Carlin, Jay Leno, Jon Stewart, Lewis Black, Rodney Dangerfield, Sarah Silverman, Stephen Colbert, Steven Wright [265].

Окрім вищезазначених місць розповсюдження блазнів, головною особливістю карнавального простоту США та Великої Британії є зростаюча кількість класичних блазнів на робочих місцях. Вони бувають корпоративними та офіційними. Ці види блазнів поєднують в собі розважальну та сатиричну функції.

1) Корпоративний блазень. Місце його прояву – офіси, бізнес-організації, в яких офіційно існує вакансія блазня. Наприклад, у газеті «The Times» від 5 серпня 2014 року з'явилася об'ява: *Jester wanted. Must be mirthful and prepared to work summer weekends. Must have own outfit (with bells). Bladder on stick provided if required* [цит. за 336]. Існує багато прикладів прийняття корпоративного блазня на роботу. Так, Пабло Бірч у 1994 році був призначений корпоративним блазнем Британських Авіаліній. В обов'язки Бірча входив розвиток креативності менеджерів та переконання їх в комічній формі, що хоча вони і були головними, але не були завжди правими; він міг

казати в голос те, що інші працівники боялись. В Англії, наприклад, на сьогоднішній день працює повний або частковий робочий день понад 400 корпоративних блазнів; була створена Національна Гільдія корпоративних блазнів, її очолює Jonathan the Jester.

Корпоративний блазень за своїм зовнішнім виглядом та манерою поведінки, на перший погляд, є серйозним офісним працівником, але за зовнішньою серйозністю він маскує осміяння, підтрунювання, засудження, насмішку. Його високоінтелектуальне почуття гумору ставить за ціль самокритику та кепкування з себе та оточуючих. Окрім засобів комічного, що використовуються коміками частіше за все, корпоративний блазень удається до аморальності в гуморі. Він використовує обценну лексику в своїх жартах [306, с. 8-9]. Лихослів'я корпоративним блазнем визначається не як інвектива, а як механізм контактовстановлення та вираження експресивності. С. Еггінс та Д. Слейд постулюють обценну лексику як засіб встановлення інтимності, залученості, приєднання (*involvement, intimacy, affiliation*) [285, с. 44]. Корпоративні блазні схильні до гострої сатири та іронії.

2) Офіційний блазень. Для лінгвокультурного простору США та Великої Британії він є реквієм традицій – великою шаную англіїців та американців до традицій. Місце його роботи – урядові організації, мерії, муніципалітети. Він є даниною історії.

Найвизначнішою характеристикою офіційного блазня є збереження традиційного блазнівського вбрання в образі (дзвіночки, ковпак, чудернацький капелюх, палиця, бубенці) в поєднанні з мовною кмітливістю. Наприклад, сучасними офіційними блазнями є Baldwin the Fool and Godfrey Pugh, професійні блазні Англії; Peterkin the Fool, офіційний блазень Брістолю; Jonathan the Jester, офіційний блазень Солсбері; Barry Levy the Jester, 2-й офіційний блазень Хангерфорду, Беркширу, Суїндону і Зальцгіттеру, Ганноверу; Jane the Phooole, офіційний блазень муніципального міста Мілуокі, штат Вісконсін, США; Fool Monty, професійний блазень замку Уорік, Великобританія; Kris Katchit, блазень в Дербіширі; Alex G,

професійний блазень Монреаля; Nigel Roder, Aka Kester the Jester, офіційні державні блазні Англії з 2004 року; Pocket the Fool, професійний блазень на фестивалі Кентуккі. Офіційні блазні презентують себе як інтелектуальні жартівники з гострим розумом. Своєю класичністю гумор офіційного блазня є здебільшого театральним – він грає блазня минулих епох у сьогоденні; в мові це виражається у включеннях прецедентних текстів, перероблених афоризмів та цитат.

Визначені особливості блазня як різновиду карнавальної дискурсивної особистості дурня-сміхача США та Великої Британії відтворюють сміхове сприйняття дійсності англomовною лінгвокультурою, ставлячи за мету спонукати публіку зрозуміти його карнавальне мовлення так, щоб воно відповідало його власній інтерпретації актуалізованих проблем, виражених у гумористичній формі.

1.3.2. Буфон та трикстер

У лінгвокультурі США та Великої Британії буфони завжди виступають як *непрофесіонали*, у той час як трикстери діють як у *непрофесійній*, так у *професійній сфері* (вони не є професійними комедіантами, але використання гумору обумовлює їх професійна зайнятість). Кожна людина може набувати ознак буфона або трикстера своєю комунікативною поведінкою: надання реальності рис несерйозності, двозначності, жартівливості, інтерпретації повсякденного життя у незвичайному ракурсі за законами комічної тональності.

І. Буфон. Основна стратегія цього різновиду дурня-сміхача – грати, жартувати, бути смішним для інших, приносити радість оточуючим. Для її реалізації головними тактиками буфон обирає зміну обстановки, атмосфери та змушення аудиторії підіграти йому. Це відбивається у відповідних тактиках:

- Підготовлена імпровізація

Гумор буфонів не злий, його мета – осміяння, а не висміювання. Характерною рисою гумору буфона є властива йому імпровізація [255, с. 219]. Але ця імпровізація є вдаваною – жарти буфона не виникають з чистого аркуша. Буфон – це знаний хитрун, його імпровізації заздалегідь підготовлені – це жарти під ситуацію. Він представляє їх аудиторії як імпровізацію, кожного разу по-новому.

- Самостійний вибір хронотопу

Серед усіх своїх заготовок буфон обирає ті, що можна підставити або підвести під ситуацію, тобто сам визначає час і місце, коли його жарт буде релевантним та буде сприйнятий адекватно. Буфон також може продумати хід заходу – для своїх жартів йому необхідна інформація завчасно: тематика майбутньої розмови, учасники комунікації, їх цілі, знання, мотиви.

- Гра буфона та аудиторії

Ця гра є взаємною. В своїй грі буфон прикидається (підготовлені заздалегідь імпровізації), а аудиторія йому підіграє – жарти буфона стають несподіванкою для аудиторії, хоча це, очевидно, не є так. Сучасний буфон приміряє на себе амплу людини, від якої чекають чогось смішного – дій, тверджень, сценок, – він є заложником свого образу (власноруч створеного – примітка наша, С.Т.) [259, с. 129-130].

Інтегральними характеристиками буфона США та Великої Британії є ерудованість, соціалізація, гумористичність, емоційність. Але ментальність англійців та американців накладає відбиток на комунікативну складову буфона.

Британський буфон жартує над собою, національними рисами та менталітетом людей. До свого мовлення він привносить уключення: вигадані історії про диваків та простаків (noodle stories) або оповідання з непристойним контекстом (bawdy stories). Вони наповнені комізмом та націленістю на розвагу, гумор, створення жартівливого настрою, тобто на те, що необхідно звичайній людині в момент дозвілля після важкої, виснажливої

праці [373]. У цих жартівливих оповіданнях переважають інтелектуальні форми гумору, такі як абсурд, каламбур, парадокс [43, с. 28]. Характерними рисами комунікативних практик англійського буфона є розіграші, піддразнювання, передражнювання, підшучування, обманювання, парадоксальність, гіперболізація, абсурдність. Жартівлива тональність зазначених практик спричиняє емоційну відповідь аудиторії – сміх, посмішка, аплодисменти, жарт у відповідь.

Американський буфон є прототипом іронічності та саркастичності сприйняття повсякденності. Вербальна складова його гумористичного мовлення сповнена жартами на всі випадки життя (релігія, медицина, політика, економіка, сімейні цінності, громадські вади та недоліки) та небилицями як формами легкого гумору. Гумор американського буфона легкий, іноді дещо прозорий. У ньому він звертається до безглуздості, невідповідності, перебільшень, пародіювання, парадоксів.

Поведінка англійських та американських буфонів визначається життєвою ситуацією та виконує ряд функцій: 1) допомога собі та оточуючим упоратися з життєвими труднощами; 2) осміяння життя та його абсурдності; 3) досягнення комунікативного успіху (балагур – душа суспільства).

II. Трикстер. Як і в буфона, основною стратегією англомовного трикстера є розвага оточуючих та гармонізація відносин з аудиторією в результаті залучення комічного. Але комічне переосмислення реальності цим різновидом дурня-сміхача полягає в іронії, саркастичності та глузуванні. Характерними рисами сучасного трикстера є:

- Фольклорне переосмислення реальності

Ця першооснова використовується сучасним трикстером під час продукування гумору. Гумор використовується трикстером як суб'єктивна інтерпретація та зазвичай гіперболізована проекція життєвих та історичних умов, які лежать в їх основі.

Теми жартів характеризуються своєю різноманітністю щодо вічних людських проблем [280, с. 83]. Референтами цих жартів англомовний

трикстер обирає реальні постаті в якості фольклорних персонажів. Найбільш висвітленими є John Barleycorn, Lady Godiva of Coventry, Hereward, Herne the Hunter, Punch [292]. Наприклад, під час свята Дня всіх Святих люди одягають на себе костюми тварин або додають зооморфну атрибутику до своїх образів: роги оленів, крила кажанів, вуса кішок.

Зооморфність у гуморі використовується трикстерами не лише під час свят, а й, у політиці. На нижченаведених малюнках наведено трикстерську презентацію політичних діячів США та Великої Британії (рис. 1.4):

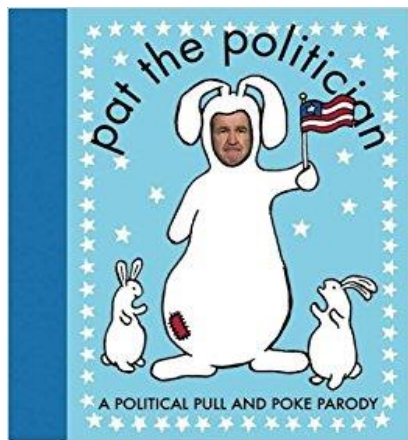


Рис. 1.4. Трикстерська презентація англомовних політичних діячів:

1 – Дж.Буш в образі зайця; 2 – Д. Трамп в образі ведмедя

Також в Інтернеті набуло поширення стилізоване відео відносин Д. Трампа та Х. Клінтон в образах *The Muppet Show Mashup* на пісню *Mahna Mahna song* (рис.1.5):



Рис.1.5. Д. Трамп в образі *The Muppet Show Mashup* на пісню *Mahna Mahna song*

- Трикстерська образність та поведінка жінок

Традиційні англомовні трикстери завжди були чоловіками, а навіть якщо вдавалися до трансформацій, останнім образом ставав чоловічий. Сучасні карнавальні особистості трикстерів-жінок удаються до ламання гендерних стереотипів – приміряння чоловічих образів. Чоловічі гендерні особливості у жінок-трикстерів простежуються як в їх зовнішньому вигляді (коротко стрижене волосся, вибір штанів, а не спідниці, куріння цигарки), а також і в мовленні – використання обценної лексики та чорного гумору більше у порівнянні з чоловіками. Це провокується їх чоловічим образом та демократизацією суспільства – жінкам більше дозволено. Втілюючи роль трикстерів, вони демонструють себе як більш характерні та вольові особистості, ніж є насправді (*рис.2*) (*див. Додаток А*).

Приміряючи чоловічі образи, сучасні жінки-трикстери набувають рис фольклорних трикстерів. Їх основною ознакою є хитрість. Для жінки-трикстера всі прийоми є доладними та прийнятними, щоб досягти мети – уваги з боку оточуючих. Жінка-трикстер лише вдає з себе трикстера. Трюк є її основним прийомом. Під ці характеристики підпадають політик Х. Клінтон, політолог та журналіст С. Пауер, радник Президента С. Райс, художниця М. Браун. Наприклад, Х. Клінтон властивий невідповідний стиль в одязі (брючні костюми), куріння цигарок на публіці, використання жаргоної лексики під час дебатів, незвичний сміх, що викликає подив, адже вона є типовою жінкою-трикстером. Вона позиціонує себе трикстершою, хоча такою не є. Все це – лише образ, глузування, насмішка, щоб завоювати увагу аудиторії. Її вигляд є лише оманом, яка використовується як знаряддя досягнення мети та самоствердження на тлі аудиторії.

- Трикстерське позиціонування в історичному плані

Сучасний трикстер США та Великої Британії у своїх комунікативних практиках та текстових експериментах також удається до привласнення характеристик минулих епох. Він формує образ трикстера-інтригана. Органічним прикладом набуття рис трикстера в історичній діяхронічній

площині є Л. Керролл, який написав «Alice in Wonderland». Цей художній доробок сповнений персонажами-трикстерами – Кролика, Чеширського Кота (рис. 3) (див. Додаток А). Вони називають себе ненормальними, тому що знають, що живуть у ненормальному світі (Кролик постійно перебуває у цейтноті, переживаючи, що час закінчується, коли це не може бути правдою; він навіть не розуміє абсурдності ситуації, маючи годинника). Тому ці персонажі змушені бути такими, хоча є дуже логічними.

Кролик та Чеширський Кіт є наскрізними путівниками подорожі Аліси, а також читача, які до Країни Чудес, сповненої хаосу та плутанини, привносять баланс. Усі їх дії продумані наперед, вони знають, що роблять; вони дають Алісі відповіді на питання, але не ті, що вона хоче почути, в той самий момент спонукаючи її до правильних подальших кроків. Кролик та Чеширський Кіт є трикстерами, сміхачами; Л. Керролл зміг представити їх образи в художньому творі, тому і сам також є трикстером.

Трикстер США та Великої Британії є неординарною карнавальною особистістю дурня-сміхача, яка викриває та ставить під питання існуючі правди та стереотипи, по-новаторськи підходить до них у гумористичній формі та виборі стилістичних засобів, підбурює оточуючих робити те ж саме.

1.4. Екстеріоризація карнавальних типів дискурсивної особистості англомовного дурня-сміхача через діалектичні принципи

Дурень-сміхач у карнавальній культурі розвивається як Людина Креативна. Діалектика сьогодні визнається теорією розвитку всього сущого. Вона є методом міркування, метою якого є розуміння речей в їх русі – зміни та взаємозв'язок, протилежні та суперечливі сторони єдності [286, с. 262]. У культурній площині діалектика об'єктивується в принципах [283, с. 357-358] – концентрованій формі знань. Головною системною ознакою механізму взаємодії принципів діалектики є те, що вони спричиняють розвиток [315,

с. 291], а саме відображають діалектичну природу карнавалізації сучасного світу.

У просторі карнавальної культури принципи діалектики є методом її впливу. Слід наголосити, що, використовуючи їх, дискурсивна особистість дурня-сміхача екстеріорізує себе в карнавальному просторі. Екстеріоризація (*фр. exteriorisation* – виявлення, прояв, від *лат. exterior* – зовнішній, зовнішній) – це самоздійснення особи ззовні, зовнішнє самовираження; воно може приймати будь-які творчі форми [84, с. 30].

Серед множинності діалектичних принципів (причинності, системності, детермінізму тощо), що характеризують розвиток людства, в цій роботі виділяється чотири основних, які експлікують дискурсивну особистість дурня-сміхача як специфічний феномен, без якого карнавальна культура не існує. Такими принципами є принципи діалектичного взаємозв'язку, протиріччя, історизму та творчої активності.

1.4.1. Принцип діалектичного взаємозв'язку

Принцип діалектичного взаємозв'язку поєднує в собі категорії взаємодії та співіснування [361]. Н. Д. Арутюнова відзначає, що для створення будь-якого тексту необхідний реципієнт [6, с. 366-367;7], тобто завжди є адресат, на кого адресант орієнтується. Продукування мовлення – це складна та рухлива система адаптації, пов'язана з просуванням до бажаної цілі в спілкуванні та урахуванні особливостей аудиторії, а також можливого ефекту, який мова може справити на адресатів [28, с.18-19].

Дискурсивна особистість дурня-сміхача завжди перебуває у діалогічних відношеннях зі світом: з оточуючими, колегами, друзями, публікою, навіть з самими собою, що дає йому можливість зрозуміти та почути іншу свідомість. Невід'ємною характеристикою його комунікації – діалогізації зі світом – є комічність. Він утілює собою та своєю поведінкою значний комічний потенціал: там, де з'являється дурень-сміхач, починає

розгортатися карнавальна дія. Дискурсивна особистість дурня-сміхача націлена на створення позитивно-оцінного заряду, який би викликав захват та захоплення аудиторії. Діалогічність слова в карнавальній культурі дурнем-сміхачем опосередкується як зовнішньо, так і внутрішньо.

Зовнішня діалогічність визначає статусність комунікантів; для дурнів-сміхачів властивими є ієрархічний (нерівноправний – як блазень/король, електорат/політик) та симетричний (рівноправний – наприклад, клоун/клоун, блазень/публіка, політик/опонент) типи взаємин. Комічність соціального діалогу, що виникає, будується на співіснуванні в межах певного простору двох різноманітних соціумів або їх представників. Разом вони створюють карнавальний соціум, що сходить до масковості дурня-сміхача, яка засновується на сміхових елементах та використовується для набуття соціальної ролі. Дурень-сміхач одягає маску як з серйозними намірами (інформування соціуму, підвищення авторитету, повчання, критика), так і несерйозними (розсмішити публіку, розрядити атмосферу). Основними масками, які він «надягає», є: харизматичні, маніпулятивні, стильові, ігрові, естетичні та маски-реноме. Дурень-сміхач постійно їх змінює та поєднує. За допомогою них він реалізує низку цілей – від гармонізації спілкування та привернення уваги аудиторії до висміювання опонента.

У залежності від рольового статусу зовнішня діалогічність дурня-сміхача в карнавальному просторі розрізняється відповідно до набутих ним комунікативних статусів (схема 1.4), де A_1 – дурень-сміхач, A_2 – аудиторія, публіка:

$A_1 \longleftrightarrow A_2; A_1 = A_2$
$A_1 \longrightarrow A_2; A_1 \geq A_2$
$A_1 \longrightarrow A_2; A_1 \leq A_2$

Схема 1.4. Комунікативні статуси дурня-сміхача в карнавальному просторі
(зовнішня діалогічність)

1. Рівність ($A_1 \leftrightarrow A_2$; $A_1 = A_2$). Дурень-сміхач та адресат (аудиторія) мають однаковий рольовий статус. Аудиторія в цій діаді є рівноправним партнером дурня-сміхача; разом з останнім вони володіють спільними знаннями та належать до одного комунікативного простору. Це – адресат з багатим індивідуальним когнітивним простором, який охоплює знання про культуру, літературу, історію, політику, різні професійні галузі [79, с. 183]. У карнавальному просторі таке гумористичне спілкування може відбуватися між родичами, друзями, колегами, людьми приблизно одного віку або соціального походження. Маска «дурня-сміхача» одягається ними з метою полегшення комунікації та критики або маніпуляції за допомогою комічності.

2. Комунікативне та соціальне лідерство дурня-сміхача ($A_1 \rightarrow A_2$; $A_1 \geq A_2$). Така діада взаємовідносин дурнів-сміхачів спостерігається здебільшого під час їх виступів на сцені, у театрі, в Інтернет-просторі (блоги, влоги). Для дурня-сміхача професійна арена є місцем їх влади та гри за сценарієм. Для нього центральною фігурою є публіка задля якої розгортаються карнавальні дії. Тому, незважаючи на те, наскільки б вищою не була соціальна роль адресата, дурень-сміхач все одно знайде спосіб залучити його до своєї карнавальної гри.

Адресат виконує роль споглядача, який надає оцінку дурню-сміхачу та його діям зі сторони. В процесі оцінювання трансформується пізнання, а в процесі пізнання постійно присутня оцінка [157, с. 52]. Оцінка може бути як позитивною, так і негативною, але вона є значимою для дурня-сміхача; орієнтуючись на неї, він будує подальший діалог з глядачем. І. М. Панченко також виділяє експліцитного та імпліцитного адресатів [145, с. 9]. «Перший є експліцитно оформленим за допомогою вербальних/невербальних засобів одержувача повідомлення, другий – це адресат, апеляція до якого відбувається у непрямий спосіб і виводиться на основі дискурсивного контексту» [там само].

3. Комунікативне лідерство дурня-сміхача та соціальна перевага соціуму ($A_1 \rightarrow A_2$; $A_1 \leq A_2$). В цій діаді основна інтенція дурня-сміхача – задати тон. Це властиво трикстерам та буфонам як виділеним нами дурням-сміхачам у непрофесійній сфері. Наприклад, дурень-сміхач є комунікативною домінантною фігурою під час гумористичного спілкування політика та електорату або працівника та керівника.

Внутрішня діалогічність у карнавалізації відповідає адресації. Адресація в широкому значенні слова означає зверненість «Я» до «Іншого» з метою взаємоспілкування [154, с. 177]. Вона задається тим, що в свідомості автора тексту формується образ співрозмовника, «Іншого». Для карнавального простору властиві такі типи діалогічності (схема 1.5), де A_1 – дурень-сміхач, A_2 – аудиторія, публіка:

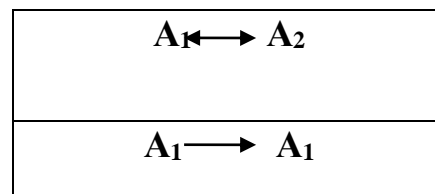


Схема 1.5. Внутрішня діалогічність дурня-сміхача в карнавальному просторі, де A_1 – дурень-сміхач, A_2 – аудиторія, публіка

1) Дурень-сміхач і Аудиторія ($A_1 \longleftrightarrow A_2$). Цей симбіоз є найбільш розповсюдженим при виконанні дурнем-сміхачем реприз на сцені, комічних сценок на вулиці, піджартовувань на роботі та вдома. Прикладами можуть слугувати різноманітні антре, сценки, байки, анекдоти, підшучування, комічність яких зазвичай спричиняється грою смислами – створюється двозначність. Результатом є нестандартність та ексцентричність комунікативної поведінки дурня-сміхача. Фантазія, спостережливість, оригінальність, уміння імпровізувати – головне в його роботі.

2) Дурень-Сміхач і Самість ($A_1 \longrightarrow A_1$). Цей симбіоз перебуває в центрі діалогічної стратегії при розгляді Іншого (концепція М. М. Бахтіна).

Дурень-сміхач володіє внутрішньою діалогічною активністю, яка є когнітивним виступом в діалозі з вигаданими героями, імітуванням соціальних вербальних взаємовідносин, змін точок конфронтації різних Я-позицій. Репрезентацією такої діалогічної активності можуть слугувати його монологи-роздуми, які набувають гумористичної тональності, але мають глибокий смисл.

Таким чином, важливою рисою, що визначає дискурсивну особистість дурня-сміхача у карнавальному світі, є діалогічні відносини. Комунікативна поведінка дискурсивної особистості дурня-сміхача характеризується постійним діалектичним взаємозв'язком з навколишнім середовищем – партнерами, публікою, самістю.

1.4.2. Принцип діалектичного історизму

Принцип діалектичного історизму виник на стику історичної свідомості та часової неперервності буття, тому розглядається нами як спосіб пізнання та аналізу дійсності. Цей принцип передбачає дотримання трьох найважливіших умов: розгляд явищ та предметів у їх взаємозв'язку; оцінка явищ і предметів з точки зору їх місця в загальноісторичному, цивілізаційному процесі; вивчення історії в світлі сучасності [68, с. 24]. Всі виявлені нами фігури дурнів-сміхачів можуть бути прослідковані в історичній перспективі, коли безпосередньо формувалися особливості їх постатей.

1. Клоуни. У самостійному цирковому та естрадному амплуа клоуни з'явилися лише в першій чверті XIX століття, до цього їх розвиток можна окреслити як стадіально пізніші іпостасі старовинного комплексного персонажу (мімів, гістріонів, акторів водевілю тощо). Першими в соціальному та історичному контексті групу клоунів позначили The Pickles Family [331]. На сцені цирків вони виконують ролі простолюдин. В їх обов'язки входить «грати» текст, написаний автором, що являє собою власну

інтермедію, яка не залежить від тематики спектаклю. Тематика таких інтермедій стосується безглуздості та несправедливості життя, адже клоуни вважаються «народними слугами» або «ті, хто мовить» [313, с. 61].

Хелен Стодарт у своєму наробку щодо семіотичного аналізу цирку визначає клоунаду як перенос реального життя в площину глуму та сміху, а клоуна як медіатора цього переносу [340, с. 160]. Сьогодні клоунада постає як окремий самостійний жанр – дзеркало проблем суспільства. Виділяються такі амплуа клоунів: клоуни-міми, клоуни розмовного жанру, музичні клоуни, лікарняні клоуни (так звана ха-ха терапія), а також універсальні клоуни, які використовують усю різноманітність виражальних і образотворчих засобів клоунади.

Одним з таких засобів клоунади, що успішно реалізує себе з давніх давен до сьогодення, – це вигадування клоунами комічних імен-псевдонімів. Ці антропоніми репрезентують своїх персонажів; відповідно останні отримують певну репутацію за допомогою набуття атрибутивності, а їх імена отримують належну конотацію. Такі імена-антропоніми переходять з періоду в період, залишаючись незмінними. Найбільш популярними антропонімами клоунів є:

- 1) асоціації з тваринами (*DanD-Lion, Skinny Minney, Giraffe; Fruit-Loop, Bubba-Louey, Nut-Case*);
- 2) асоціації з мультиплікаційними персонажами, супергероями (*Tilly: Asparagus; Bony Maroni; Tickles Scooter*);
- 3) емоційні та емотивні асоціації (*Fifi, Ops, Nurse Kindheart, Cute; Sniggles, Delightful*);
- 4) асоціації дії (*Haven't-A-Clue, Cha Cha; Achoo*);
- 5) асоціації з відомими особистостями (*Merry Kay; Faustus, Mercedes; Grimo (Grimaldi), Mario, Don Carlos*) тощо.

В основі клоунських імен перебуває рима (*Clown Mown, Doctor Proctor*), пародіювання (*Crystal Pepsi the Clown*), інконгруентна контамінація (*Twinkle-Toes*), омофонія (*Rockso*) та гра слів (*Hop-Frog*).

Антропоніми імен англомовних клоунів виконують експресивно-емоційну функцію, що є головною; а також комунікативну та культурологічну.

2. Блазні сягають своїми коріннями в далеке минуле: перші офіційні згадки про них датуються 1370 роком [379]. Римський письменник Пліній Старший говорить про царського блазня (*planus regius*) при дворі елліністичного царя Птолемея I, описуючи візит давньогрецького живописця Апелеса [201, с. 56-58]. Дж. Доран, досліджуючи історію блазнів, указував, що ролі перших блазнів виконували барди (поети) [279, с. 132-133]. В. Бредлі Отіс та М. Ніделмен зазначають, що з часом блазні перестали бути поодиноким феноменом та відшарувалися в окремий клас, в обов'язки яких входило забезпечення господаря забавами [317, с. 111]. Тобто, вченими історично визначено основну функцію блазня – розвага.

Цю особливість блазня відзначають і дослідники культури та фольклору: «Веселий, зухвалий, яскраво і зухвало одягнений блазень бавив свого пана смішними витівками, байками, примовками, користуючись свободою, якої були позбавлені інші наближені, і часто під виглядом жарту говорив володареві гірку правду» [41, с. 113]. Блазні були «постійними, закріпленими в звичайному житті, носіями карнавального початку» [53, с. 156]. М. М. Бахтін також наголошує на карнавальності блазнів та підкреслює їх існування у звичайному житті: вони не були акторами, перевтілюючись у блазнів або дурнів, – вони залишалися ними повсякчасно в житті та були носіями особливої життєвої форми, реальної та нереальної одночасно [12, с.132], тобто виконували роль.

Сьогодні блазнями виступають гумористи (Б. Хілл, Е. Кауфман, Д. Цукер, С. Фрай, П. Кук, М. Брукс, Е. Мерфі), комедіанти (Містер Бін, М. Пайлін, В. Ален, Г. Маркс, Д. Мур, Фернандель, Дж. Гудман), стенд-ап коміки (Р. Прайор, Дж. Карлін, Луї Сі Кей, Біл Хікс, Р. Джервейз, Б. Коннолі, Е. Ізард, Д. Моран, Дж. Кар), пародисти (М. Люїс, Г. Уошберн, Н. Казура, М. Галкін, Дж. Гордон, І. Маменко, І. Абрамов), сатирики (95 квартал, Прожектор Періс Хілтон, Бійцівський клуб, Дизель Шоу, Є. Петросян,

М. Жванецький, Є. Шифрін). Місце їх роботи – сцена; головний адресат – публіка. Для втілення свого амплуа дурня-сміхача на сцені блазні використовують різноманітні жарти, розіграші, сценки-пародії, смішні інтермедії. В них вони задіюють прийоми перебільшення, двозначності, передражнювання, пародійності, комізму логічно безглузлого, ексцентричності.

3. Буфони з'явилися ще в античні часи, тоді їх знали як скоморохів. А. Х. Дворецький визначав буфонів як людей, яким було дозволено перебувати поруч з вівтарем під час різних церемоній, але при цьому їх поведінка відрізнялася несерйозністю та балагурством [цит. за 375, с. 311]. Буфони володіли широким спектром умінь, які використовували з розважальною функцією; їх основна зброя – жарти та балаканина. З часом буфонами починають іменувати більш широке коло людей, яким властива дотепність, почуття гумору, яскрава індивідуальність, та вони не є професіональними коміками. С. Балсерзак розглядає буфонізацію як тип комунікативної поведінки, що протистоїть основному принципу мовлення – адекватності [259, с. 137-138]. Сьогодні буфоном може бути будь-яка людина, що показує життя з несерйозного боку, жартує з іншими та не боїться стати об'єктом глузувань, а іноді і сама сприяє цьому.

Мові буфонів завжди була властива експресивність. Жива мова експресивно забарвлена, це так чи інакше відбиває їх емоційний стан, настрій, внутрішню самодостатність чи незадоволеність, схвалення або несхвалення того, що відбувається, внаслідок чого їм даються найрізноманітніші ціннісні, образно-асоціативні, ігрові, комічні і ін. характеристики навколишнього світу і самого суб'єкта мовлення [230, с. 7].

Н. Барбері досліджував мову англійських буфонів на параметр експресивності та стверджував, що вона виражається у властивій їй надлишковій комунікації, що має вигляд нескінченного словесного потоку та супроводжується фразовими наголосами, криками, підвищенням голосу, пейоративами, що підкреслюють певні переживання [260, с. 53-55].

Буфони постійно створюють ігрову площину, в основі якої перебуває театральна, карнавальна дія. Буфон – це «актор» в житті, який самостійно вибирає собі роль або ролі, вільно виражає свою думку, відкрито демонструє свою креативність, багатство фантазії. Буття буфона – це певна форма існування, учасники якої усвідомлюють несерйозність життя та показують це у мовній грі та креативності.

4. Трикстери є найдавнішими з дурнів-сміхачів за своєю онтологічною природою. Вперше з'являються, за К. Юнгом, як архетипні образи (психічні образи, що лежать в кожному з нас); згодом вони проявляють себе у різних культурних маніфестаціях протягом еволюційного розвитку соціуму. Основними їх витоками стає міфологічний та фольклорний базис [270, с. 404]. Маргінальними ознаками такого трикстера, за В. Хайнсом та В. Доті, є: а) принципова неоднозначність та аномальність; б) обман та хитрість; в) зміна форми; г) каталізатор дії; д) посланник і наслідувач богів; є) священний та бродячий бриколер (той, який є фігурою бриколажу) [298, с. 38]. Він актуалізується в народному епосі та казках у зооморфній формі; відрізняється сміливістю, гордістю, невблаганістю, строптивістю, переоцінкою цінностей та своїх сил. Антична байка переслідувала цілі сатиричного висміювання суспільних вад, в основному, з допомогою діалогу між тваринами. Їх різноманітність не грала ролі: всі розуміли всіх [107, с. 67].

Перші згадки про трикстерів в англomовній американській лінгвокультурі з'являються в гуморі американських негрів. У 80-х роках XIX ст. Дж. Ч. Харріс зробив вибірку з усної негритянської творчості та оформив її у вигляді збірки коротких розповідей дядечки Рімуса. Це була серія практичних жартів про пригоди братика Кролика [33]. Не менш відомими трикстерами є Лисиця, Ворон та Койот (фольклор народів північної Америки) та ін.

Символізм зазначених фігур: кролик – символ швидкості, койот – символ сміливості, лисиця – символ обману, ворон – символ мудрості –

повністю співвідноситься з ігровою природою та багатоликістю трикстера. В міфології та фольклорі фігура трикстера профілюється водночас як творця та руйнівника; дарувальника та поглинача; того, хто завжди обдурює інших та завжди є обдуреним.

Дії міфологічних та фольклорних трикстерів завжди імпульсивні – вони завжди на межі, ризикують та порушують правила. Їх основний мотив – обдурити інших та отримати своє. Трикстер США та Великої Британії для цього залучає іронію – «демонстрація правильного під видом неправильного» [326, с. 115]. Для нього немає заборонених тем; основною ж є поведінка людей – осміяння жадібності, легковажності, самовпевненості; моральність; сімейні та культурні цінності; критика духовенства та існуючого устрою. Іронія як інструмент створення комічного функціонує як повчальна інтенція – спрямування оточуючих (тих, кого обдурюють) та адресатів, які слухають історії про трикстерів до правильної поведінки.

Міфологічний та фольклорний трикстери виступають медіаторами, носіями цінностей, вони знаходяться на перетині між тими, над ким піджартовує, та тими, для кого це жартування створюють – публіка. Важливим також є їх зв'язок з культурою – з одного боку, вони є її проекцією, відображають психологію та мислення епохи, а з іншого – вони як провокатори сповнюють її новими смислами, критикуючи існуюче в боротьбі за утвердження нового. Найтиповішими засобами реалізації спільної для фольклорних текстів малої форми дидактичної функції є метафора та алегорія, спрямовані на активізацію когнітивних процесів у психіці реципієнта [205, с. 413]. Особливої уваги заслуговує стилістичне оформлення мови трикстера; жарти сповнені прийомів іронії та ономапоії (*huckychoo, lippity-clippity, clip-pity-lippity, kerblinkity-blink, ldoom-er-ker-kummer-ker, blim! blim!, blam! Blam!* тощо) [171]. Іронія демонструється в жарті «Mr. Rabbit and Mr. Bear», в якому Братик Кролик виступає трикстером:

(1) *Brer Bear looked around ... he saw Brer Rabbit swinging from the sapling, and hollered out, "Heyo, Brer Rabbit! How are you this morning?*

Much obliged! I am middling, Brer Bear.

Then Brer Bear asked Brer Rabbit what was he doing up there in the air, and Brer Rabbit said, he was making the dollar a minute. Brer Bear asked how. Brer Rabbit said he was keeping the crows out of Brer Fox's peanut patch, and then he asked Brer Bear if he didn't want to make a dollar a minute, too, because he got a big family of children to take care of and he'd make such a nice scarecrow. Brer Bear allowed that he'd take the job [33, с. 78].

Іронія полягає у фразі «*he'd make such a nice scarecrow*», яку говорить Братик Кролик, виказуючи похвалу у формі звинувачення (*blame – by – praise*).

У комунікативній площині сучасного карнавального простору трикстери зберігають свої початкові характеристики та постають справжніми провокаторами, які мають творчий гострий розум та можуть удаватися до антисоціальної поведінки з метою постулювання істини та проголошення ідей культури.

Онтологічний розвиток типів дурнів-сміхачів підкреслює їх самотність, що є іконічним знаком переходу їх історичних поведінкових та ментальних форм до сучасних.

1.4.3. Принцип діалектичного протиріччя

З точки зору логіки принцип діалектичного протиріччя визначається як єдність протилежних характеристик А та В, що належать певним об'єктам [46, с. 72]. Коли такі характеристики стикаються один з одним, постає антиномія, так звана амбівалентність, що стає приводом до змін та саморозвитку об'єктів. Цей процес відбувається в прикордонних станах системи у так званих фазових переходах, що нерозривним чином пов'язані з основними філософськими законами, як закон переходу кількості в якість і закон заперечення заперечення (боротьби протилежностей) [57, с. 25-26].

Двоїстість рецепції виникає вже в самій карнавальній дискурсивній особистості дурня-сміхача. Його постать є неоднозначною за своєю сутністю: з одного боку, він виконує роль простака, недотепи та наївної людини, а з іншого боку, він є лицедієм життя.

Дурень-сміхач бачить світ навиворіт, носить маску, сміється сам та висміює інших. Ексцентричність, дотепність, дивацтво, пародійність, іронічність, сатиричність є основними складовими його образу. Дурню-сміхачу властива фамільярно-майданна мова (гра слів, пародійна клятва та плач, жарти з підтекстом, двозначність) та постійна пряма або непряма (на відстані) взаємодія з головними персонажами. Він виконує роль рецептивного атрактора і несе відповідальність за актуалізацію фабули у момент дійства [291, с. 97-99].

Принцип діалектичного протиріччя проявляється в еклектичності карнавальної культури. Н. А. Беневоленська підкреслює, що специфіка будь-якого еклектичного світовідчуття полягає в здатності індивіда поглянути на одне й те саме явище з протилежних точок зору [15, с. 28]. В карнавальному комунікативному просторі дискурсивна особистість дурня-сміхача звертається до протиставлення взаємозалежних понять: логічність/алогічність, ясність/неясність, однозначність/двозначність – різнонаправлені модуси, пронизані запереченнями, виворотом, перевдяганнями, висміюваннями, переміщенням верху та низу [див. дет. 171]. Ці протиставлення приводять до ігрового оформлення комунікативного простору дурня-сміхача, що існує на стику повсякденного (правильного, нормального, очікуваного) – незвичайного (парадоксального). Порушення норми дурнем-сміхачем провокує конфлікт, невідповідність, протиріччя, які отримують рефлексію від аудиторії у відповідь на почутий жарт – сміх, подив, нерозуміння. У своїй комунікативній практиці дурень-сміхач удається до порушення таких норм:

а) Порушення онтологічних норм. Порушення цих норм дурнем-сміхачем приводить до комічного сприйняття ситуації аудиторією, в

якій описуються нетипові, «абсурдні, нереальні або фантастичні об'єкти/події, що суперечать загальнолюдським або культурно специфічним уявленням про факти/закономірності реального буття» [123, с. 23]. Прояв порушення норм на онтологічному рівні вбачаємо у клоунів як різновиду дискурсивної особистості дурня-сміхача.

Наприклад, одним із видів клоунів, що вперше з'явилися на території США, а зараз отримали широке розповсюдження по всьому світу, є лікарняні клоуни. Виконавцями лікарів-клоунів виступають як професійні актори, аматори, так і самі лікарі, переодягнені в костюми клоунів. Вони відвідують пацієнтів, що вже одужують та мають позитивну динаміку в лікуванні (адресати). Джерелом протиріччя в наведеній комунікативній парі є виникаюча опозиція, несумісності: по-перше, професія лікаря є серйозною та відповідальною роботою, що ніяким чином не асоціюється з клоунською атрибутикою: яскравим гримом, червоним носом, широкими штанами та різнокольоровими перуками; по-друге, лікар передбачає професійну обізнаність та відповідну освіту, що теж не корелює з тим, що лікарняними клоунами можуть стати звичайні люди без медичної підготовки. Лікарі-клоуни також залучають лінгвістичні засоби для підсилення комізму ситуації, що сприяє створенню інконгруентності.

б) Порушення логіко-поняттєвих норм. Логічне – «це те, що відповідає законам логіки, послідовне, раціональне, розумне» [359, с. 102]. Порушення логічності веде за межі логіки та рацію до невідповідної інтерпретації, що створює комічний ефект. Наприклад, відзначаємо порушення логіко-поняттєвих норм у різновиді дурня-сміхача – блазні. Серед них виділяється окремий клас – корпораційні блазні.

Бути корпораційним блазнем є роботою, вони обіймають посади в офісах, комерційних та некомерційних організаціях, заводах. Хронотоп особистості такого блазня приводить до порушення логіки існування світу: на робочому місці люди працюють і там не має місця жартам; у ситуації з корпораційним блазнем їх обов'язок – створення та розповсюдження жартів.

Їх мета – урізноманітнити робочу атмосферу гумором та дотепністю. Корпораційні блазні можуть як самі створювати жарти, так і використовувати вже готові, але пристосовувати їх до певної службової ситуації. Наприклад, на початку робочого дня корпораційний блазень питає про душевний стан колег та задає гарний настрій відповідним жартом:

(2) *What is the longest English word?*

Smiles [71, с. 133].

У жарті порушується логіка викладання відповіді. Корпораційний блазень залучає каламбур при розповіді жарту на роботі; комізм полягає в наявності слова «*mile*» у відповіді на питання про найдовше англійське слово. Жарт сприяє пожвавленню, а також імпліцитно провокує посмішку.

в) Порушення валоративних норм пов'язано з аномаліями, які спотворюють прототипічний світ цінностей [162, с. 686]. У своїх жартах дурень-сміхач обігрує моральні, духовні та етичні цінності суспільства. Духовність – комплекс об'єднуючих принципів, на яких ґрунтується життя суспільства, що виражається у вигляді моральних цінностей і традицій, сконцентрованих в художніх образах мистецтва [359, с. 69].

Як приклад, буфоном виступає популярний англійський герой Містер Бін у виконанні Роуена Аتكінсона. Егоїстичний, смішний, нервовий, безглуздий дивак з дивними звичками та задатками дрібного капосника – таким описує Містера Біна сам виконавець Р. Аتكінсон [115]. Містер Бін завжди потрапляє у безглузде становище. Так, в епізоді, коли Містер Бін приходить до церкви, де проходить служба, йому стає нудно, тому він починає їсти цукерки, балагурити, заважати іншим своїм вишморкуванням, а врешті-решт він засинає. Ця поведінка є неприпустимою для церкви та є порушенням усіх ціннісних канонів, але, з іншого боку, це порушення валоративної норми духовності смішить глядача (рис. 4) (див. Додаток А).

Протиріччя, що створюється дурнем-сміхачем у карнавальному просторі, спричиняє побудову своєї певної образної картини світу адресатами, тому існуюча суперечність стає очевидною та змушує

останнього шукати подвійне дно, приховане значення. Жарт стає добре спланованим дурнем-сміхачем гумористичним актом, до якого потрапляє адресат невимушено з метою викривального, комічного, аксіологічного та маніпулятивного характеру.

1.4.4. Принцип діалектичної творчої активності

Творчість є джерелом породження нового. Це доводить, що соціальну творчість слід розглядати в якості механізму суспільного розвитку, як діяльність, що не обмежується відтворенням відомого (речей, ідей, відносин), а породжує щось нове, оригінальне – якісно нові матеріальні та духовні цінності [44, с. 213]. Творча активність – це здатність особистості активізувати роботу своєї свідомості на творчість [149, с. 55], це продуктивна перетворююча здатність свідомості, що трансформує програмне знання людини в мудрість, звичаєвість – в карнавальне буття.

Стартовим механізмом діяльності, зокрема і творчої, є мотив. Ситуація породжує мотив, що втілюється в інтенціях та комунікативних намірах мовця [40; 72]. У житті дурень-сміхач як карнавальна дискурсивна особистість переслідує головну ціль – розсмішити, саме для її втілення він залучає все різноманіття засобів, яке буде підкреслювати його самостійність та креативність мислення. Це підкріплюється:

- а) його природним талантом бути не таким, як усі;
- б) величезним досвідом – дурень-сміхач має виглядати органічно у своїх жартах, тому тематика його комічних комунікативних ситуацій не має бути ним вигаданою;
- в) глибокими знаннями – дурню-сміхачеві треба орієнтуватися в різних сферах життя, адже спільні фонові знання (прагматично зрозумілі спільні знання, що доносять сенс промовленого) їх поєднують з адресатами (аудиторією, публікою, іншими дурнями-сміхачами);

г) підготовкою – наприклад, стенд-ап комік (блазень) готує та продумує свої виступи заздалегідь; клоуни на арені репетирують творчу подачу своїх номерів та випрацьовують вербаліку та невербаліку заздалегідь; сучасні буфони залучають у своїх імпровізаціях історії про диваків та простаків (*noodle stories*) або оповідання з непристойним контекстом (*bawdy stories*), з якими їм потрібно спочатку ознайомитися; політики (трикстери) простежують теми, які є цікавими їх публіці, електорату, або знаходять негатив своїх опонентів, та продумують, як представити це з несерйозного, комічного боку;

д) майстерністю використання природних даних – дурень-сміхач володіє знанням про сильні та слабкі сторони свого «Я», приймає себе таким, який він є, та використовує свої вади, щоб розсмішити оточуючих.

Для того, щоб повеселити аудиторію, дурень-сміхач підходить творчо до оформлення свого мовлення. Основними аспектами втілення принципу творчої активності дискурсивної особистості дурня-сміхача, реалізації їм внутрішніх смислів культури та своєї індивідуальності є:

1) Оригінальність тем та виконання. Мовленнєва творчість дурня-сміхача вирізняється його активним особистісним, суб'єктивним початком. За своєю сутністю дурень-сміхач має виділятися серед інших; він постійно перебуває в опозиції із зовнішнім світом та все бачить нестандартно, вдається до суміщення шаблонності та нестандартності. Наприклад, лікарняний клоун як один з представників дурня-сміхача в карнавалізованому просторі залучає геги під час спілкування з пацієнтами. Їх тематика – від побутових сцен до сцен професійного спрямування: на *рис. 1.6* зображена дівчина-лікар (клоун), яка намагається виміряти собі температуру за допомогою паперового термометра. На іншому *рис. 1.7* в момент привітання один лікарняний клоун штовхає іншого, чим і створюється ефект комічного.



Рис. 1.6.Паперовий термометр для вимірювання температури



Рис. 1.7. Дивне привітання лікарів

2) Актуальність, новизна тематики. Дурень-сміхач діє в просторі сучасності, йому нецікаво розповідати про минуле в гумористичному жанрі, він діє тут і зараз. Дурень-сміхач у побудові своїх жартів звертається до реалій часу задля адаптації своїх думок до потреб аудиторії. Цей процес гри відбувається не за сценарієм, гумор та коментарі дурня-сміхача завжди є прикладними до сучасності, він несе в собі знання про минуле в поєднанні з реальністю. Він передає знання про цінності, норми, правила, які прийняті в суспільстві у дотепній формі. Те, над чим сміються, допомагає аудиторії зрозуміти, що дозволено/не дозволено, є прийнятним/неприйнятним тощо.

Так, ірландський блазень Біл Девлін у своєму виступі розповідає про ефект програми для подолання алкогольної залежності (*A twelve-step program is originally proposed by Alcoholics Anonymous (AA) as a method of recovery from alcoholism*):

(3) *Bill Devlin: I'm Irish and for you guys it might have heard «I drink a lot» ... I've been drinking a lot since 4 ... and my first steps were 12 steps [44].*

Комізм полягає у використанні Білом алюзії на програму, а також метафори (*since 4 – 12 steps*): завершив програму у 12 кроків ще в 4 роки.

3) Імпровізації. Особистість дурня-сміхача має ігрову природу, тому під час спілкування з публікою він створює театральну, карнавальну дію, комунікант якої – це актор, що самостійно вибирає собі роль або ролі,

вільно виражає свою думку, відкрито демонструє свою креативність, багатство фантазії. Одним із його проявів є залучення імпровізацій.

Імпровізація є основною характеристикою лікарняної клоунади: жодний вихід не планується заздалегідь і не репетирується. Попередньо обумовлюються тільки відносини, в яких існують партнери. Перед виходом у відділення клоуни розминаються – проводять вправи на довіру, на пошук «внутрішнього клоуна», відпрацьовують фокуси.

Сюжет ігрової імпровізації вибудовується на відносинах, про які клоуни домовляються заздалегідь. Однак безпосередньо під час спілкування з людиною клоуни реагують на те, що робить пацієнт: вони залучають його в свою гру або підключаються до тієї, яку веде сама людина, іноді пацієнти самі нав'язують клоунам сюжет гри, або принаймні коректують його.

4) Креативність мовлення. Дурень-сміхач володіє лінгвістичною креативністю. Під «лінгвістичною креативністю» розуміється здатність особистості до використання оригінальних, нестандартних лінгвістичних прийомів і засобів вираження думки іноземною мовою [42, с. 161].

Дурню-сміхачу властиве дивергентне мислення, кмітливість, гнучкість розуміння та сприйняття, неоднозначне бачення та інтерпретації. Основним механізмом є жарт. Жарт визначається як «навмисне введення в оману як вербальними, так і невербальними засобами» [132, с. 21]. Наприклад, професійний блазень комедіант Льюїс Блек наголошує на проблемі ожиріння серед американської нації, яка освітлюється дуже часто в мас-медіа та повсякденності у незвичайній формі:

(4) *Lewis Black: My favorite health club is the International House of Pancakes.*

Laughter [52].

Для створення комізму Льюїс Блек використовує культурно обумовлене знання, трансформуючи власну назву *International House of Health* на *International House of Pancakes*. Комедіант вдається до

стилістичного прийому аналогії: здоров'я – у млинцях. Цим він проявляє свою креативність та досяє необхідного ефекту – сміху аудиторії, а якщо бути більш точними – осміяння себе самих:

Дискурсивна особистість дурня-сміхача є віддзеркаленням світу навколо, він виявляє протиріччя, проблеми в соціумі, а потім у своїй комунікативній практиці їх вирішує. Це співвідноситься з особистісним розвитком дурня-сміхача як суб'єкта карнавальної культури.

Розвиток передбачає створення нового, яке виступає відхиленням від норми, стандарту, шаблону поведінки або мислення і тому сприймається як аномалія, що спричинює протиріччя у соціумі та приводить до інконгруентності. Дурень-сміхач виражає його у мовній грі, використанні неологізмів, залучення прецедентних текстів тощо. Саме до прецедентного включення (зачин у формі цитування біблійного тексту, інтерпретуючи його на свій лад) вдається сучасний трикстер, американський політичний діяч Марк Нельсон:

(5) *Mark Nelson: Jesus fed 5,000 people with two fishes and a loaf of bread. That's not a miracle. That's tapas [102].*

Гумор полягає у співставленні буханки хліба з двома рибками та тапасу (іспанська закуска до пива). Трикстер Марк Нельсон звертається до метафоричної аналогії: хліб та рибинки були крихітними, ніхто не зміг би наїстися.

5) Своєрідність, збірний образ. Дурень-сміхач є людиною культури та соціуму. Без них він не існує. Свій гумор він використовує в міжособистісному спілкуванні в групі людей, яких щось об'єднує. Він виробляє своєрідні сміхові форми, які зрозумілі лише членам певної групи, тож гумор стає фактором ідентифікації індивіда (дурня-сміхача) з групою. Тому гумор дурнів-сміхачів у різноманітних соціальних групах, субкультурах, культурних групах тощо є специфічним. Сюди ж належить студентський гумор, гумор політиків, специфічний гумор лікарів тощо [186], це є комунікативними просторами, де може існувати дурень-сміхач.

Наприклад, наступна комунікативна ситуація відбувається в медичному закладі та виконується родичем пацієнта (буфоном), який хоче його підтримати, розсмішити. Людині, яка змогла перебороти ожиріння, він розповідає такий жарт:

(6) *A man, seeking to lose some of his excess weight, visited the local doctor.*

John: How can I lose twelve pounds of ugly fat?

Doctor: Of course! Cut your head off [89, с.124].

Сарказм у жарті побудовано на алюзії: *ugly fat* – гладка пика, що і є причиною зайвої ваги людини.

Таким чином, поєднуючи особливості прояву творчого потенціалу дискурсивною особистістю дурня-сміхача в карнавальному комунікативному просторі, реалізація принципу творчої активності дурнем-сміхачем отримає вигляд, як на схемі (схема 1.6):



Схема 1.6. Реалізація принципу творчої активності дискурсивною особистістю дурня-сміхача

Проаналізувавши втілення дурнем-сміхачем принципів діалектичної логіки при створенні карнавального простору навколо себе та залучення аудиторії до нього, вважаючи очевидним, що постать дурня-сміхача есплікується ними, що зображуємо на схемі (схема 1.7)

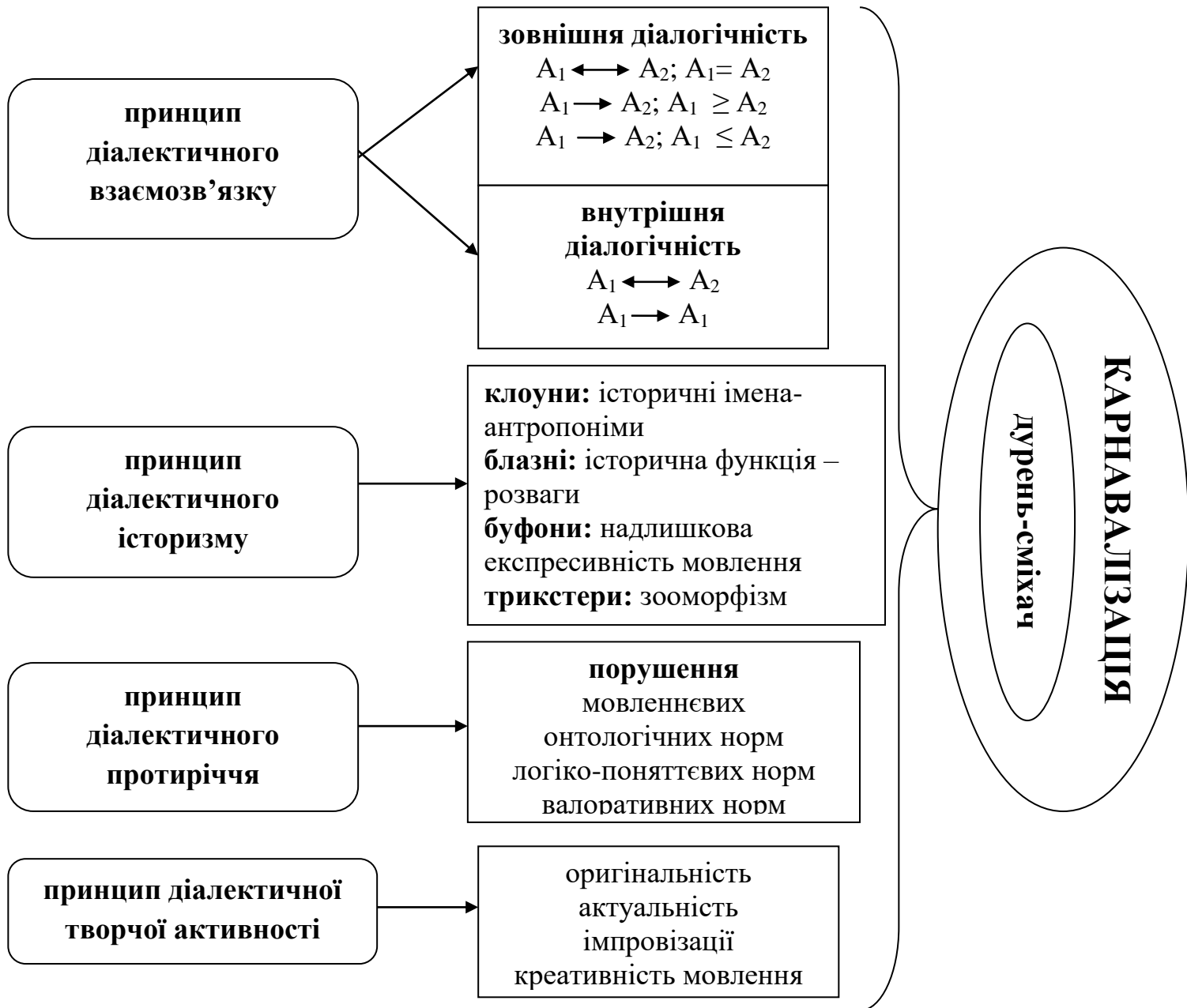


Схема 1.7. Постать дурня-сміхача в діалектичному карнавальному комунікативному просторі

У реалізації принципу діалектичної творчої активності карнавальний простір, відтворений дискурсивною особистістю дурня-сміхача, стає

синтезом процесів його детермінації: ціннісно-сміслової спрямованості, суб'єктності, становлення, розвитку, нелінійності, резонансу, творчого експерименту, індивідуально-творчого підходу, життєтворчості та самотності.

1.5. Методологія дослідження карнавальної дискурсивної особистості дурня-сміхача США та Великої Британії

Методологічні принципи та процедура дослідження дискурсивної особистості дурня-сміхача в карнавальному просторі США та Великої Британії визначаються відібраним матеріалом, метою та завданнями дослідження. Етапи, методи дослідження та послідовність їх використання зумовлені предметом дослідження та розв'язанням основних задач, що орієнтовано на досягнення мети роботи.

Характерною рисою сучасного соціокультурного простору є карнавалізація всіх сфер повсякденного життя людини: політики, економіки, релігії, мас-медіа, мистецтва, спорту тощо. Карнавальний характер сучасності – це поєднання або зіп'ясування «родових» характеристик постмодернізму та середньовічного карнавалу, де культура виступає як шоу, а соціум – як інтегрований спектакль [37, с. 124]. Феномен карнавалізації стирає кордони між святковим та буденним, що сприяє зображенню світу з комічного боку, створенню «іншого» світу-інверсії, де те, що є серйозним та важливим, демонструється смішним, несуттєвим та сприймається учасниками через сміх.

Головними учасниками карнавалізації є дискурсивні особистості дурнів-сміхачів. Всебічний аналіз карнавальної дискурсивної особистості дурня-сміхача дозволяє пояснити базові аспекти цього комунікативно-когнітивного феномену. Доцільність аналізу дурнів-сміхачів полягає у визначенні їх місця в соціумі та дослідженні характерних особливостей та засобів лінгвістичного вираження.

Дослідження побудовано на 2436 комунікативних ситуаціях, в яких дурні-сміхачі проявляються в карнавальному просторі США та Великої Британії. Матеріал був виокремлений шляхом суцільної вибірки з американських та британських Інтернет-сайтів [див. список ілюстративного матеріалу], що становить 1577 сторінок друкованих текстів, а також 873 скриптів й субтитрів з англомовних телевізійних шоу, новин та художніх фільмів, що перебувають у вільному доступі на відеохостингу YouTube загальною тривалістю 27,3 години. Багатоканальний метод збору матеріалу є оптимальним для предмета та об'єкта дослідження, оскільки існування дурнів-сміхачів у карнавальній культурі США та Великої Британії передбачає використання вербальних (мовних, мовленнєвих), невербальних (візуальних) та надвербальних засобів (інтонаційні, фонетичні).

Вибір матеріалу для аналізу дає змогу враховувати як лінгвальний, так і екстралінгвальний плани, що сприяє залученню дискурсивного підходу до його аналізу як єдності вербальної та невербальної комунікації (Ф. С. Бацевич [13], А. Д. Белова [23; 24; 25], І. М. Колегаєва [90; 91; 92], В. Г. Пасинок [146], О. О. Селіванова [186; 187; 188], Л. В. Солощук [195; 196], О. В. Шпак [246] та ін.). З огляду на невід'ємність використання культурно-історичного та комунікативного аспектів, що характеризують карнавальну дискурсивну особистість дурня-сміхача в просторі США та Великої Британії, дисертацію виконано в межах функціонально-комунікативної стилістики тексту, що інтегрує в собі положення теорії комунікації, лінгвістики тексту, теорії інтертекстуальності та лінгвостилістики (В. В. Рижкова [167; 168], В. О. Самохіна [173; 177]). Функціонально-комунікативна стилістика тексту ставить своїм завданням виявлення та вивчення функціональних різновидів мовлення, характерних для того чи іншого стилю [173, с. 29]. Цей напрям надає можливість розглянути карнавалізацію у лінгвокультурі як форму діалогічної комунікації [199; с. 103] та описати в ній дурня-сміхача як її «стрижневу» фігуру творця.

Аналіз постаті дурня-сміхача в англomовному карнавальному просторі поділяється на дев'ять етапів. На кожному з етапів використано загальнонаукові та виключно лінгвістичні методи дослідження: провідним є функціонально-комунікативний; його доповнюють:

- метод дискурсивного аналізу – для виявлення дискурсивних проявів гумору дискурсивних особистостей дурнів-сміхачів у формі жарту як мовленнєвого жанру у вербальній та невербальній сферах;
- лінгвофілософський метод (цей метод вивчає загально-філософську основу мови та мовлення; в собі він інтегрує теоретичні та експериментальні дані таких наук, як логіка, теорія мови, семантика, структурна лінгвістика, семіотика, психологія, психолінгвістика, нейролінгвістика, соціологія тощо [4]) – для інтерпретації глибинної діалектичної дискурсивної особистості дурня-сміхача та взаємозв'язку його мислення з мовленням, а саме когнітивної здатності до інакомовності та алегоричності;
- метод інтерпретаційного та контекстуально-ситуативного аналізу тексту – для пояснення пропозиційної основи компонентів жартів дискурсивних особистостей дурнів-сміхачів США та Великої Британії за допомогою прийомів та засобів комічного;
- метод словникових дефініцій – для аналізу ключової лексики на позначення дурня «fool», виведення карнавальної дискурсивної постаті дурня-сміхача та визначення його базових характеристик;
- порівняльний та кількісний аналіз – для підрахування частотності залучення засобів створення комічного дискурсивними особистостями дурнів-сміхачів під час створення лінгвального гумору.

Отож, описові та квантитативні методи використовуються за релевантністю: перші – для опису та визначення характерних ознак існування дискурсивної особистості дурня-сміхача в карнавальному просторі США та Великої Британії; другі – для визначення, оцінювання та порівняння

кількісних показників мовленнєвої та немовленнєвої актуалізації дискурсивної особистості дурня-сміхача під час створення комічного.

На першому етапі було проаналізовано постать дурня, що розважає та веселить інших. В. О. Маслова вважає дурня одним з ключових у світоформуванні, адже за його допомогою виділяють не стільки певну групу людей, що володіють рядом характерних ознак, скільки кваліфікують поведінку будь-якої людини у разі порушення різних соціальних стереотипів [126, с.171]. Така широта визначення приводить до багатовимірності постаті дурня. Дурень є збірним образом, що поєднує в собі різнобічні, іноді навіть діаметрально протилежні ролі. За одними свідченнями, дурень є досить недалекою, наївною людиною (Г. В. Кусов [104], А. К. Симонов [189], С. В. Чернова [236, с. 168-177], L. L. Welborn [349], F. F. Wherry [351]), а також, він постає як унікальна особистість інтелектуала-дотепника, жартівника-моралізатора, філософа-фігляр (Д. В. Лихачев [111], В. О. Маслова [125], М. Е. Салтиков-Шедрин [170], А. Д. Синявський [190], R. Battenhouse [261], J. Christopher [268], W. L. Mc Elwee [311], G. Wolf [352]). Спільною характеристикою обох груп дурнів визначено дурість. У першому випадку дурість є справжньою, природною; у другому – образною, раціональною, глибоко продуманою: насправді, така людина лише іменується дурнем у зв'язку з її поведінкою, яка є вдаваною та розігрується нею самою, обдурюючи всіх навколо. Класичні класифікації дурнів вітчизняними та зарубіжними вченими не надають чіткої типології та конкретних характеристик-маркерів для відмежування справжніх та вдаваних дурнів у сучасному комунікативному просторі; вони консолідують їх у колективний, стереотипний образ «білої ворони». Між тим, у нашій роботі вперше визначається постать дурня як сміхача, що діє в карнавальному просторі, володіє особливими рисами сприйняття та продукування дотепного гумору.

Другий етап дослідження має за мету виявити особливості хронотопу існування постаті дурня. Перші прояви дурня мають місце в

карнавалах Середньовіччя. Карнавал є обрядово-видовищною формою сміхової культури [78], в основі якої перебуває сміх. Дата події прив'язана календарно та просторово – карнавали відбувалися в чітко відведених місцях. Ці дві обставини обумовлювалися заздалегідь, як і список тих, хто братиме участь у карнавалі. Дурень визнається ключовою фігурою будь-якого карнавалу та ототожнює собою «низ» у зв'язку з низьким соціальним становищем. Під час чітко визначеного часу карнавалу дурню дозволено нівелювати кордони, що дає йому можливість «підніматися в «соціальному ліфті», а «верху» (чиновникам, сановникам, багачам, впливовим людям) відчувати свою *sub specie aeternitatis* (крилатий латинський вислів, що позначає «з точки зору вічності») [67, с. 116; 162, с. 692]. Іншими словами, на час карнавалу соціальні плани дурня та офіційно-серйозного світу змінюються місцями – вони можуть спілкуватися один з одним, тобто знаходитись у діалозі. Карнавал визначається як глибоко діалогічний акт мовлення. Мова карнавалу сповнена сміху та жартів. Ідея діалогу бере свій початок з теорії М. М. Бахтіна [232; 233, с. 213]. В своєму наробку «Проблеми поетики Достоевського» вчений зазначає своє розуміння карнавалу: «бути значить спілкуватися діалогічно» [10, с.73]. Отож, у просторі карнавалу дурнем створюється діалог соціальний («я – для іншого»), діалог міжособовий («інший – для мене») та діалог внутрішній («я – для себе»).

Сучасний комунікативний простір існує як діалог [14] культур. Феномен культури «пронизує ... всі вирішальні події життя та свідомість людей нашого століття» [26, с. 261]. Сучасність характеризується як постійний, незавершений процес буття, що розвивається [10, с. 94; 83; 253], тобто вона є тривалим, незакінченим, пролонгованим карнавалом. Культурний простір сучасного суспільства набуває ознак карнавалізації як його невід'ємного та надзвичайно важливого компонента. Основа ознак карнавалізації – діалогізм, що проявляється як постійний, безперервний зв'язок людини зі світом. Для виявлення категоріального апарату

карнавалізації окремою процедурою на цьому етапі було студіювання теоретичних наробок у галузі теорії карнавалізації, дискурсології, лінгвістики тексту, лінгвопрагматики, лінгвокультурології, а також результатів наявних емпіричних розвідок її експлікації.

Карнавалізація заснована на сміховому світовідчутті, перебуває в постійному протиставленні до офіційної культури та має ігрову природу. Вона є сміховим перевертанням норми, її розвінчанням, перетворенням її на об'єкт вільної художньої гри; способом гри, основою для створення нових смислів, сюжетів, іншої реальності [100, с. 32; 158; 227, с. 289]. Карнавалізація – це процес; вона розповсюджується на різноманітні сфери людського життя: побутову, робочу, розважальну, медійну, релігійну, політичну, юридичну, медичну тощо. Цей феномен ініціює карнавальне світовідчуття та є механізмом комунікації суб'єктів культури (А. Бенифанд [16], Л. О. Булавка [34], А. Я. Гуревич [50], О. М. Дьяченко [61], К. Жигульский [63], А. І. Мазаєв [117], Ю. В. Манн [120]).

Головним суб'єктом карнавальної культури виступає дурень як професійний або непрофесійний жартівник (людина, що розважає та веселить інших) та аудиторія. Інтерація карнавалізованої дискурсивної особистості дурня з оточуючими та зі світом наголошує на діалогічності слова в карнавальному процесі, що втілюється у мовному, культурно-історичному та комунікативному аспектах досліджуваного явища [51, с. 8; 180, с. 230-232].

На третьому етапі роботи, беручи до уваги онтологічну багатозначність постаті дурня, а також факт, що він є головним суб'єктом карнавального простору та існує в ньому, виділяється та розглядається номінація дурень-сміхач. Дурнем вважається людина, що дурникує; сміхач – той, хто веселиться та розважається. На перетині рис цих двох особистостей [48] є фігура дурня-сміхача, що поєднує в собі дурникування, гру та розвагу одночасно.

В англійській мові найбільш близьким лексичним відповідником до визначеної нами постаті дурня-сміхача є полісемантичне слово «*fool*». Для

того, щоб пояснити місце дискурсивної особистості дурня-сміхача в соціокультурному просторі, на четвертому етапі дослідження було проведено аналіз словникових дефініцій «*fool*» та компонентний аналіз з метою виявлення номінативного простору карнавальної дискурсивної особистості дурня-сміхача. Компонентний аналіз полягає у виділенні прямих номінацій (ключове слово та його системні синоніми); похідних номінацій (переносні, похідні); контекстуальних синонімів; okazіональних номінацій; метафоричних номінацій; словникових тлумачень мовних одиниць, що об'єктивують явище [152, с. 49]). За допомогою англomовних лексикографічних джерел – етимологічних словників та тезаурусів, соціологічних, психологічних, історичних, політологічних словників і довідників [363;364; 365; 366; 369; 370; 371; 372; 373; 375; 376; 378; 379] – було встановлено, що лексемі *fool* (*n*) відповідає сім прототипових лексичних значень (далі – ЛЗ). До подальшого аналізу нами було відібрано лише 4 ЛЗ як такі, що співвідносяться з природою дурня-сміхача. Їх центральним значенням є дурість як шуткування, вона є набутою, штучно створеною. На основі відокремлених ЛЗ визначено змістовий простір карнавальної особистості дурня-сміхача, який ієрархічно відбивається у: 1) розвазі та веселощах (ЛЗ 4); 2) грі в дурня; 3) мудрості (ЛЗ 5); 4) кмітливості (ЛЗ 6); 5) критиці та викритті вад (ЛЗ 7).

Основою для наступного п'ятого етапу дослідження слугував визначений семний склад лексем-номінацій *fool* (*n*), що описують дискурсивну особистість дурня-сміхача. За його допомогою попередньо визначені номінації розподіляються на дві групи за параметром інституціональності – соціально-професійна та непрофесійна діяльність. До першої групи відійшли ЛЗ 4 (блазень, балагур за соціально-професійною позицією), ЛЗ 5 (професійний блазень при дворі; блазень-філософ) та ЛЗ 7 (критики за професією; вони критикують, бо того вимагає від них їх посада); до другої – ЛЗ 6 (людина, яка веселить інших) та ЛЗ 7 (критики по життю).

Для побудови типології дурнів-сміхачів у карнавальному соціокультурному просторі використовується аналіз прямих словникових відповідників відібраних ЛЗ. Цей аналіз установив підкатегорії карнавальних особистостей дурнів-сміхачів соціально-професійної сфери, такі як клоун (*clown*), блазень (*jester*) та трикстер (*trickster*); та непрофесійної – буфон (*buffoon*) та трикстер (*trickster*).

Шостий етап дослідження був націлений на виявлення специфіки підвидів карнавальної дискурсивної особистості дурня-сміхача в просторі США та Великої Британії в руслі тенденцій діалектичного розвитку. Клоун (*clown*); блазень (*jester*); буфон (*buffoon*) та трикстер (*trickster*) розглянуто на матеріалі англomовної лінгвокультури, проаналізовано їх вербальні та невербальні складові для створення комічного, що знаходяться в основі інтерактивної взаємодії суб'єктів карнавального простору, а саме – дурня-сміхача та публіки. Аналіз передбачає звертання уваги на контекстуальні фактори, що відповідають вимогам функціонально-комунікативної парадигми. Основна функція дурня-сміхача – розважальна. Але кожен дурень-сміхач залучає свої тактики для досягнення цієї мети:

- клоун – костюм та зовнішню атрибутику, пародіювання та кривляння; в їх основі – гіперболізація, гротеск, стилізація, змішання стилів, доведення до абсурду, парадокс, контраст та порушення логіки мислення;
- блазень – інтелектуальний комізм; в його основі – метафоричність, завуальованість, інтерактивність, аморальність гумору (обсценна лексика), сатира, іронія, переробка прецедентних текстів;
- буфон – підготовлені імпровізації, самостійний вибір хронотопу, гра з аудиторією; імпровізації базуються на вигаданих історіях про диваків та простаків (*noodle stories*), або оповідання з непристойним контекстом (*bawdy stories*), жартами на всі випадки життя (релігія, медицина, політика, економіка, сімейні цінності, громадські вади та недоліки), небилицями як формами легкого гумору;

- трикстер – глузування у фольклорному переосмисленні дійсності та нівелюванні зооморфних характеристик зовнішньо, але не внутрішньо (характер людини корелює з трикстерською образністю).

Утілення основної стратегії дискурсивна особистість дурня-сміхача карнавального світу США та Великої Британії покладає в основу жарт як механізм реалізації зазначених тактик. Жарт розуміємо, услід за В. О. Самохіною, як «ситуативно-вербальну одиницю жартівливої комунікації, інгерентними особливостями якої є ігровий елемент комічного, обмануте очікування та принцип інконгруентності, які мають глибинний характер та реалізуються на всіх рівнях» [172, с. 64]. На цьому етапі дослідження використовувалися методи функціонально-стилістичного аналізу фонетичних, морфологічних, лексико-стилістичних, синтаксичних засобів з метою виявлення комізму, що продукується дурнем-сміхачем.

Сьомий етап дослідження побудовано на виявленні конституційної ознаки, що поєднує всі чотири різновиди дурня-сміхача – архетипність, яка проявляється у певній філософії їх мовлення. Відповідно до думки вчених, що вивчають архетипи [див. дет. 2, с. 101-111; 69; 225], архетипність є трансформацією, що слугує індикатором розвитку. Розвиток – це діалектичний процес. У нашій роботі ми спираємося на положення розуміння діалектики як форми осмислення полярностей, протилежностей, які пронизують наше життя, свідомість, історію [див. дет. 70; 85, с. 26-46; 121, с. 3-13; 153, с. 118-138]. Отже, карнавальна дискурсивна особистість дурня-сміхача перебуває в постійному, безперервному розвитку. Дурень-сміхач є центральним фігурантом конструювання карнавального універсуму. Набуваючи характеристик часової просторовості, діалектичності, карнавальний простір побудований на залученні діалектичних принципів. Основними діалектичними принципами карнавалізованого світу є принципи діалектичного взаємозв'язку, протиріччя, історизму та творчої активності. Їх головною системною ознакою є розвиток, рух, змінність. Вони є постійно присутнім елементом карнавальної культури та людської природи.

Проаналізувавши значний обсяг робіт дослідників (І. Д. Андрєєва [3], Н. К. Вахтоміна [35], Б. М. Кедрова [82], А. С. Ковальчука [87], М. Н. Руткевич [166], В. П. Тугаринова [221], П. Н. Федосєєва [223], А. П. Шептуліна [244] та ін.), очевидним стає те, що ці принципи діалектики є вихідними положеннями – відтворюють основи буття й пізнання, виражають їх найфундаментальніші особливості й відношення; виконують нормативну та регулюючу функції, орієнтуючи і спонукаючи людей до дії; виводяться з пізнання й супроводжують його; є способом розгляду й розуміння предметів [357, с. 18]. Реалізація діалектичних принципів відображає діалектичну природу карнавалізації сучасності, а для дурнів-сміхачів, що їх залучають, слугує інструментом впливу на цільову аудиторію.

На восьмому етапі досліджено об'єктивацію кожного з діалектичних принципів [99; 283] різновидами дискурсивної особистості дурня-сміхача в сучасному світі.

Принцип діалектичного взаємозв'язку ґрунтується на засадах концепції діалогічності, який трактується як «властивість висловлювання, що відображає ставлення мовця і слухача, суб'єкта і адресата мовлення, ставлення «я»-сфери і «ти»-сфери модусу висловлювання» [160, с. 113; 29, с. 14]. Дурень-сміхач постійно перебуває в діалогічному контакті зі світом, реалізуючи свій комічний потенціал; він є його носієм та поширювачем на інших. Дурень-сміхач ініціює розгортання карнавальної дії. Визначено діади взаємовідносин дискурсивної особистості дурня-сміхача з аудиторією в залежності від їх комунікативних статусів.

Принцип діалектичного історизму передбачає дотримання трьох найважливіших умов: розгляд явищ і предметів у їх взаємозв'язку; оцінка явищ і предметів з точки зору їх місця в загальноісторичному, цивілізаційному процесі; вивчення історії в світлі сучасності [68]. Кожен з різновидів дурня-сміхача є глибоко онтологічним, особливості їх фігур формувалися в історичній перспективі, тому їх зв'язок з історичними попередниками проявляється і сьогодні [31]. Наприклад, клоуни зберегли

свою зовнішню атрибутивність та комічну асоціативність імен-псевдонімів; блазні – розвагу публіки за допомогою широкого різноманіття комічних прийомів та «прикриття критики гумором»; буфони – експресивність та емоційність мовлення; трикстери – зооморфні ознаки характеру.

Принцип діалектичного протиріччя досягається у подвійності сміхової картини світу, знищенні колишніх сутностей та народження з них нових смислів [44, с. 212]. Твердження тут не суперечить запереченню, руйнування сприяє творенню, біле означає те ж, що і чорне, смерть тотожна життю [15, с. 8]. Дурень-сміхач є основним порушником усталених норм – мовних, мовленнєвих, логіко-поняттєвих, онтологічних, валоративних. Механізм досягнення комічного ефекту пояснюється в рамках теорії інконгруентності, в основі якої перебуває протиріччя, але «не будь-яке протиріччя комічне, в його основі повинен лежати комічний образ, маска або ситуація, яка є знайомою для суспільства» [95, с. 11; 171, с. 347]. Залучаючи комізм та порушуючи норми, дурень-сміхач навмисно провокує алогічність та парадоксальність комунікативних ситуацій, у зв'язку з чим виникає сміх. Це є прикладом реалізації прийому обманутого очікування. Обмануте очікування розуміється нами, за В. Телія, як «порушення різного роду стереотипів – соціальних стереотипів мислення, поведінки, мовлення та ін.» [218, с. 207].

Принцип діалектичної творчої активності реалізується на засадах мовленнєвої та немовленнєвої творчості. За класичного періоду творчість розглядалася дослідниками як вища форма діяльності людини (Ю. А. Зацний [65; 66], І. Кант [75], Ф. В. Шеллінг [243]), космічний принцип світу, що є іманентним по відношенню до людини (Н. О. Бердяєв [18], В. С. Соловйов [194]), «синонім життя» (А. Бергсон [17, с. 28]), «саморозкриття сенсу буття» (Н. О. Бердяєв [18, с. 251]), «безмежний процес субстанціалізації» (Г. С. Батищев [9]), «вираз законів всесвіту» (М. Реріх [163]). Сучасні автори описують це поняття як «одне з головних рушійних сил розвитку людства», «вищу стадію самоорганізації соціальної форми руху матерії» (В. О. Яковлев

[251, с. 49]), «вищу стадію розвитку особистості» (К. А. Абульханова-Славська [1, с. 14]), «спосіб буття особистості» (Г. Г. Панкова [144, с. 16]), «фактор інтеграції в особистісному розвитку» (Т. П. Мінченко [129, с. 47]) тощо. Особливу актуальність проблематика творчості отримує в наші дні в умовах «ціннісно-нормативної невизначеності» (В. С. Собкін [193, с. 29]), розпаду старих і складання нових спільнот людей, формування нового соціокультурного простору (В. В. Рубцов [165, с. 13]), коли людина постає перед необхідністю знаходити себе в постійно мінливому світі. Творчість є базисом мовлення [20, с. 74] дурня-сміхача та репрезентації себе світу. Для того, щоб викликати сміх, він повинен підійти до процесу творчо, креативно, залучити всі можливі ресурси. Основними механізмами творчого впливу дискурсивної особистості дурня-сміхача виділено: оригінальність тем та виконання; актуальність, новизна тематики; імпровізація; креативність мовлення; своєрідність. Усі вони спрямовані на реалізацію головної установки – розсмішити. Кожен з механізмів було простежено на прикладах реалізації творчого мовного потенціалу різновидів дурня-сміхача в карнавальному комунікативному просторі.

Останній, дев'ятий етап дослідження полягає в описі його результатів у тексті дисертації шляхом їх систематизування та узагальнення. На цьому етапі нами застосовувались методи аналізу та синтезу. Результати аналізу емпіричних матеріалів підтверджують, що дурень-сміхач є карнавальною дискурсивною особистістю, що свідомо поводить себе нерозважливо, дотепно, жартівливо; впадає до блазнювання та глузування з інших; корчить з себе дурня, яким не є. Його гра в соціально-професійній та непрофесійній сферах полягає у взаємодії з аудиторією та обіграванні суперечливих, інконгруентних та okazіональних комунікативних ситуацій.

Висновки до розділу 1

1. Дурень-сміхач – дискурсивна особистість, що є ведучою карнавального процесу та носить маску коміка. Його мета – контакт з

публікою у формі комічної гри, для цього дурень-сміхач використовує кмітливі вербальні, невербальні та надвербальні засоби.

2. На основі лексичного аналізу встановлено, що карнавальна дискурсивна особистість дурня-сміхача співвідноситься з чотирма лексичними значеннями полісеманта *fool* «дурень». Це: людина, що здійснює вчинки заради забави та повинна здаватися смішною для соціуму, що обумовлено його соціально-професійною позицією; професійний блазень, який живе при королівському або знатному домашньому господарстві; людина, яка часто веселить інших та з якої кепкують; критик.

Дурень-сміхач проявляє себе як у соціально-професійній, так і в непрофесійній сферах. Згідно з аналізом прямих словникових відповідників лексико-семантичних значень, що відповідають постаті дурня-сміхача, до соціально-професійної сфери відносяться клоун (*clown*), блазень (*jester*) та трикстер (*trickster*); до непрофесійної сфери – буфон (*buffoon*) та трикстер (*trickster*).

3. Визначені різновиди дискурсивної особистості дурня-сміхача в карнавалізованому просторі архетипні, що відображає діалектичну природу карнавалізації сучасного світу, в якому вони існують. У карнавальному просторі дурнем-сміхачем актуалізуються основні діалектичні принципи: діалектичного взаємозв'язку, протиріччя, історизму та творчої активності.

3.1. Принцип діалектичного взаємозв'язку дурнем-сміхачем утілюється у зовнішній та внутрішній діалогічності. Зовнішня діалогічність актуалізується за його соціально-комунікативним статусом:

- а) ситуація рівності (дурень-сміхач та аудиторія – рівноправні партнери);
- б) ситуація комунікативного та соціального лідерства дурня-сміхача;
- в) ситуація комунікативного лідерства дурня-сміхача та соціальної переваги соціуму.

Внутрішня діалогічність дурня-сміхача набуває форми адресації: дурень-сміхач та аудиторія; дурень-сміхач та самість.

3.2. Принцип діалектичного історизму полягає в історично набутих ознаках різновидів постаті дурня-сміхача. Сучасний клоун проявляє себе в різноманітних амплуа та жанрах, зберігаючи традицію клоунських псевдонімів, імен-антропонімів, що представлені як асоціації з тваринами, мультиплікаційними персонажами, емоціями, діями, відомими особистостями. Блазневі характерна діалектична функція розваги, для чого він використовує жарти, розіграші, сценки-пародії, смішні інтермедії. Буфонам як людям, що жартують з іншими у звичайному житті, властива експресивність, що проявляється як наповненість мовлення криками, пейоративами та вигуками. Постать трикстера є найдавнішою і бере свій початок ще з міфів та фольклору, отримуючи зооморфні характеристики.

3.3. Принцип діалектичного протиріччя реалізується двоаспектно в дискурсивній особистості дурня-сміхача. По-перше, у зв'язку з двоїстістю сприйняття досліджуваної карнавальної особистості: у своєму образі він поєднує риси простака, наївної людини та інтелектуала (бачить світ навиворіт, носить маску, сміється сам та висміює інших). По-друге, у порушенні мовних, мовленнєвих, онтологічних, логіко-поняттєвих та валоративних норм, що властиве всім різновидам дурнів-сміхачів. Утворена суперечність приводить до метафоричності та подвійності значення.

3.4. Принцип діалектичної творчої активності актуалізує карнавальність дурня-сміхача вербально та невербально. Дурень-сміхач у комунікативному просторі виступає самотійною та креативною дискурсивною особистістю. Це підкріплюється його природнім талантом, глибокими знаннями, підготовкою заздалегідь та майстерністю використання природних даних. Результатом стає творчо оформлене мовлення. Його особливими рисами є: оригінальність тем та виконання; актуальність та новизна тематики; імпровізація; креативність мовлення та специфічність самого дурня-сміхача.

4. У сучасному комунікативному карнавальному просторі США та Великої Британії специфікою прояву різновидів дурня-сміхача виступає:

- особливе поширення амплу лікарняного клоуна в жанрі лікарняної клоунади як інструменту сміхотерапії. Лікарняна клоунада – це система заходів, спрямованих на реабілітацію хворих, що перебувають на стаціонарному лікуванні, за допомогою засобів клоунади. Виключною характеристикою фігури лікарняного клоуна є те, що він може бути як професійним актором, або аматором після курсів, або навіть лікарем у костюмі клоуна;

- зростання кількості автентичних блазнів на робочому місці – корпоративний та офіційний блазні. Своєрідність гумору корпоративного блазня полягає у використанні обценної та мінорної лексики як механізмів контактоустановлення; офіційного блазня – в надмірній театральності та копіюванні блазня минулих епох в сьогоденні.

- введення мовленнєвих уключень англомовним буфоном для створення комічності як історії про диваків та простаків (noodle stories), або оповідання з непристойним контекстом (bawdy stories) – британський буфон; анекдоти та небилиці – американський буфон. Його імпровізації є підготовленими та підтримуються публікою;

- перенос рис зооморфності трикстера до сучасного комунікативного простору у формі референції та стилізації під фольклорних персонажів, набування жінками чоловічих ознак (удавання з себе трикстера).

5. Методика аналізу дискурсивної особистості дурня-сміхача у карнавальному просторі США та Великої Британії здійснюється в рамках функціонально-комунікативної стилістики тексту. Дослідження ґрунтується на методах *діалектико-діалогічного підходу, дискурс-аналізу, інтерпретаційно-текстового, етнолінгвістичного та лінгвостилістичного аналізів*. Процедура розвідок охоплює такі етапи: 1) виділення постаті дурня-сміхача як головного суб'єкта карнавального комунікативного простору; 2) визначення семного складу ключової номінації на позначення дурня-сміхача відповідно до характеристик його дискурсивної особистості; 3) виявлення специфіки основних та маргінальних видів дискурсивної особистості дурня-сміхача

США та Великої Британії; 4) розкриття особливостей втілення загальнонаукових діалектичних принципів дискурсивної особистості дурня-сміхача лінгвальними, невербальними та надвербальними засобами.

Основні положення розділу 1 відображені в таких публікаціях автора [208; 209; 212; 216; 342; 343].

РОЗДІЛ 2

ДИСКУРСИВНА ОСОБИСТІСТЬ ДУРНЯ-СМІХАЧА У КАРНАВАЛЬНОМУ ПРОСТОРІ США ТА ВЕЛИКОЇ БРИТАНІЇ

2.1. Карнавальна стихія розвитку особистості клоуна

Клоун (clown) є дурнем-сміхачем, що діє в професійних дискурсах, основними з яких є цирковий, театральний, медичний. Свій комічний потенціал він проявляє в мовленні, що є «експлікацією життєвої іронії, яка дає змогу усвідомити людську природу, в якій одночасно знаходиться могутність та крихкість, залежність та свобода» [293, с. 157]. Базовим елементом його мовлення є сміх [324, с. 48], що пояснюється соціо-комунікативними параметрами дискурсивної особистості клоуна як типу дурня-сміхача.

Клоун є «носієм індивідуальної карнавальної свідомості, який здійснює специфічний синтез комічного, прекрасного, піднесеного та трагічного в пошуку образу мрії» [159, с. 124] – він володіє мудрістю. Її залучення в своєму образі характеризує клоуна як людину, що використовує її, щоб грати клоуна та смішити інших, тобто бути дурнем-сміхачем. Відповідна клоунська, глузлива форма виконання в поєднанні з гранично серйозним закладеним змістом є втіленням карнавалізації та реалізується за допомогою діалектичних принципів.

I. Принцип діалектичного історизму актуалізується клоуном у професійній площині у наслідуванні та прихильності до традицій клоунади, що бере свій початок ще в Середньовіччі. Основними історичними компонентами клоунади є: 1) надвербаліка – грим, макіяж, костюмованість, реквізит; 2) самотійні інтермедії або робота в парі; 3) демонстрація «людства в чудовому стилі» [307, с. 93]. Ці компоненти були закріпленими характеристиками клоуна історично. Нижченаведений приклад з п'єси

У. Шекспіра 1632 року «The Winter Tale» об'єднує зазначені історичні характеристики клоуна:

(7) *Clown: He seems to be of great authority: close with him, give him gold; and though authority be a stubborn bear, yet he is oft led by the nose with gold: show the inside of your purse to the outside of his hand, and no more ado. Remember «stoned» and «flayed alive» [81].*

Вільному Клоуну, який служить при дворі Леонта, короля Сицилії, відводиться важлива роль. Описуючи Леонта Поліксену, королю Богемії, Клоун осуджує політику та поведінку Леонта у комічний спосіб каламбуру. Каламбур є дворівневим. Перший рівень каламбуру – це поєднання гіперболи *great authority* та прирівнювання її до метафори *stubborn bear*. Епітет *stubborn* асоціюється з *donkey*, який заміщено на *bear*, що підкреслюється використанням характеристики алюзивно властивої ведмедю – *led by the nose with gold* – замість *honey* вживається *gold*, щоб продемонструвати істинну недобру сутність короля. Другий рівень каламбуру знаходиться в оксюмороні «*stoned*» (побитий камінням) *and* «*flayed alive*» (той, з якого зідрано шкіру живо). Такий двошаровий каламбур стає причиною комізму та спричинює викривальний ефект.

Історичні характеристики клоуна збереглися до сьогоднішнього дня у своїй первинній формі або отримали розвиток у видозмінений формі. Головним є те, що вони стали базисом постаті клоуна сьогодення. Поза часом для клоунів залишається головна інтенція їх мовлення – реалізація розважальної функції. Для реалізації цієї мети застосовується як вербальний, так і невербальний та надвербальний апарат. Зазначимо перевагу надвербаліки та невербаліки над вербалікою для створення комізму за допомогою історично закладеної природи клоуна: з початку свого існування він веселить перш за все не словами, а обличчям та унікальністю вигляду.

Сучасні клоуни є сукупністю оригінального гриму, а також самобутнього костюму, що може бути виражений лише однією чи декількома деталями для привернення уваги адресата та підсилення вербального ефекту.

Надвербальні характеристики клоунів, як то грим, реквізит та костюм, створюють їх образ, у межах якого вони грають. Гра – це превалуюча форма комунікації зазначеного підвиду дурнів-сміхачів. Вона виходить за рамки звичайної розваги та формує характерні риси спілкування клоунів з аудиторією. В англomовному просторі одними з найвідоміших клоунів є White clown and Auguste [325]; Glenn «Frosty» Little; George «G.L», Emmett Kelly, Red Skelton, Harold Lloyd, Buster Keaton, Charlie Chaplin та Sacha Baron Cohen. Їх костюми, грим або реквізит є настільки характерними, що лише за їх допомогою можна визначити, хто є клоуном. Так, Чарлі Чаплін асоціюється з тросточкою та чорним котелком, він був першим, хто придумав собі подібний образ (*рис. 1*) (*див. Додаток Б*); а Ред Склтон легко пізнається за образами Фреді Халявщика, сільського хлопця Клема або дуже розумної дитини Джуніора (*рис.2*) (*див. Додаток Б*).

З часу своєї появи та подальшого розповсюдження на арені перед публікою клоуни виступали самотійно зі своїми інтермедіями на заздалегідь підготовлену тематику або, здебільшого, в парі, створюючи театральнo-цирковий або ігровий простір. Під час перформансу клоуни наділені свободою слова та соціальною мобільністю, яка дозволяє їм брати участь у грі та підтримувати певну відстань, щоб коментувати дії інших персонажів: «He is not fully integrated, yet not apart either» [346, с. 62].

Працюючи в парі, клоуни зазвичай репрезентуються в образах Білого та Рудого: Білий клоун – «сама витонченість, грація, гармонія, розум, тверезість думки, які моралізатори видають за якості ідеальні, неперевершені, безумовно, божественні, є уособленням Мами, Тата, Учителя, Художника, Прекрасного; коли Рудий – халамидник, незграбний замазура, безглуздий, наївний і смішний [224, с. 181]. Своїми образами та перебуванням в них, вони карнавалізують комунікативний простір. Це доповнюється мовленнєвим оформленням у формі протиставлення взаємозалежних понять: логічність/алогічність, ясність/неясність, однозначність/двозначність.

Комізм, щоб доставити задоволення адресату, повинен бути не тільки яскравим або витонченим, він вимагає артистизму у виконанні. Виконавець комічного тексту має уміти вуалювати двозначність, надаючи слухачеві змогу самому провести зіставлення пародії з оригіналом, образу з натурою [7, с. 13]. Сучасні жарти клоунів на відміну від шекспірівських включають у себе різноманіття образів та ситуацій, які можливі на сцені, зокрема на медичну тематику. Нижченаведений діалог є прикладом розігрування «медичного дискурсу» клоуном на театральній сцені. «Клоун-лікар» удається до креативно забарвленого, промовистого мовлення з метою глузування над «клоуном-пацієнтом»:

(8) *A patient came to his dentist with problems with his teeth.*

«Clown-patient»: Doctor, I have yellow teeth, what do I do?

«Clown-doctor»: Wear a brown tie [18].

Комічний ефект виникає у зв'язку з перекрученням «лікарем-клоуном» змісту проблеми «пацієнта». В основі гумору знаходиться порушення валоративних норм, заснованих на стилістичному прийомі рефреймінгу: замість поради щодо лікування зубів через проблему з кольором (*yellow teeth*), «клоун-дантист» говорить про гармонію кольорів (жовтий та коричневі кольори добре співвідносяться один з одним, створюючи гарну гаму). «Лікар-клоун» постає в образі дурня, чим веселить пацієнта та розряджує атмосферу.

II. Принцип діалектичного взаємозв'язку проявляється клоунами в діалогічній формі мовлення під час їх виступів та реприз. Особливостями реалізації цього принципу в невербальній сфері є елементи ексцентрики та буфонади, які спрямовані на кепкування з мовлення та поведінки свого комічного образу. «Впливове мовлення визначається семантикою жестів, міміки, поглядів, поз, інтонацій тощо» [198, с. 568]. Аудиторія реагує на ці виступи за допомогою реготу, сміху, посмішки, аплодисментів. Комізм будується на парадоксі, що виникає при зіткненні контрастних, суперечливих характерів клоунів, які проявляються під час

трюків, фокусів, пантомім, коротких реприз. На *рис. 2.1* та *2.2* зображено бурхливу реакцію публіки на виступи клоунів Емета Келлі та Роллі Бейна відповідно. Аудиторія не лише сміється з виступів клоунів, а також вступає з ними в контакт, комічну гру: на *рис. 2.1* жінка пародіює Емета Келлі з його номером «How to eat cabbage», а на *рис.2.2* діти разом з клоуном Роллі Бейном вступають у танок.



Рис.2.1. Емет Келлі. Номер «How to eat cabbage»



Рис. 2.2. Роллі Бейн з дітьми

Особливістю реалізації принципу діалектичного взаємозв'язку клоуном у вербальній сфері є його виступ у формі гумористичних комедій, комедій у жанрі стенд-ап. Інваріантною характеристикою цих виступів є прояв діалогізму: для спілкування клоуну потрібен реальний співрозмовник, який би сприймав його слова. Характерними взаємозв'язками клоуна як різновиду дурня-сміхача та публіки виступають такі:

а) Клоун – Клоун – Публіка (33,1% від усіх досліджених жартів клоунів США та Великої Британії). Взаємодія клоуна з клоуном – найбільш поширений симбіоз клоунських реприз на сцені та арені цирку. Публіка виконує в цьому випадку лише оцінювальну функцію, що проявляється сміхом. Прикладом є один з антре, чия комічність спричиняється грою смислами:

- (9) *Clown 1: Where does a rabbit go when it loses it's tail?*
Clown 2: To the retail store, of course [10].

Гра смислів будується на основі двозначності слів *tail* та *retail*. Префікс *re-*, що додається до слова *tail*, за граматичною формою відповідає повторенню, відновленню чогось. Створюється каламбур: *retail store* – а) магазин, де повернуть утраченого хвоста, та б) магазин роздрібної торгівлі, що приводить до комічності.

б) Клоун – Публіка (31,4% від усіх досліджених жартів клоунів США та Великої Британії). Ця ситуація контакту клоуна та публіки відрізняється від попередньої за допомогою безпосереднього залучення клоуном публіки до заготовлених номерів. Клоун виступає автором номеру та ініціатором ефективної комічної комунікації з адресатом. «Сміховий відгук, запрограмований автором, – це не спонтанна/мимовільна реакція. Автор – суб'єкт, який створює задум, ускладнений наміром: він зобов'язаний організувати його так, щоб забезпечити ефект несподіванки. Задум автора спрямований проти самого себе: автор чекає викриття» [116, с. 326]. Автором у нижченаведеній комунікативній ситуації з елементами комічного, що розігрується на цирковій арені, виступає клоун у костюмі лікаря:

(10) «*Clown-doctor*»: *What seems to be the trouble?*

«*Clown-patient*»: *Doctor, I keep getting the feeling that nobody can hear what I say.*

«*Clown-doctor*»: *What seems to be the trouble?* [19]

Банальне питання клоуна, що болять у пацієнта (*What seems to be the trouble?*), апріорно повисає у повітрі, оскільки «лікар» сам є глухим. Повтор речення приводить до комічного ефекту, який полягає в тому, що «пацієнт» та «лікар-клоун» мають однакову проблему.

в) Аудиторія – Клоун (28,6% від усіх досліджених англomовних жартів клоунів). У цій комунікативній парі клоун виступає рецептором – він реагує на ситуацію, що відбувається. Він не є ініціатором продукування гумору, йому задаються умови гри, тобто клоун підлаштовується під комунікативну ситуацію. Його дурникування та глузування створюються відповідно до ситуації. У такому випадку клоун працює без продуманого

сценарію та плану наперед, він володіє лише варіативним рядом шаблонних фраз та можливих варіантів розвитку подій та реакцій реципієнта. Тому він має бути справжнім віртуозом та залучити свій багатий мовленнєвий потенціал, щоб досягти правильного прагматичного ефекту. Клоун є людиною, що грає словами, тому знижується рівень серйозності ситуації спілкування [290, с. 84] та реалізується сміховий ефект. Наприклад, під час театрального виступу клоун, переодягнений у лікаря, виступає з номером на медичну тематику. Він спілкується з публікою, яка отримала завдання уявити, що вони – його пацієнти:

(11) *Playing with the public that assumes they are all patients.*

«Patient»: *Doctor, what does the X-ray of my head show?*

«Clown-doctor»: *Absolutely nothing!* [30, с. 11]

Лікар-клоун використовує іронію, основою якої є багатозначність (*Absolutely nothing!*). Це забезпечує подвійне розуміння діагнозу (тобто те, що «пацієнт» є повністю здоровим, а також те, що він є безглуздим).

г) Клоун та Самість (6,9% від усіх досліджених жартів клоунів США та Великої Британії) – симбіоз, який перебуває в центрі діалогічної стратегії при розгляді Іншого (концепція М. М. Бахтіна (див. дет. [11])). Клоун володіє внутрішньою діалогічною активністю, що є мисленнєвим виступом-діалогом з вигаданими героями, імітуванням соціальних вербальних взаємовідносин, змін точок конфронтації різних Я-позицій. Репрезентацією такої діалогічної активності можуть слугувати монологи-роздуми – спілкування відбувається з самим собою, аудиторія та глядачі відсутні. У наступному монолозі-роздумі клоун проявляє свою внутрішню діалогічну активність. Наприклад,

(12) *It's funny, isn't it? My life is so funny that I had a life time of laughters. The bitter tears have already mixed up with the tears of joy that I couldn't even differentiate the two. Maybe that's why I look like this, one who couldn't smile and who couldn't cry as well [47].*

Роздуми клоуна одночасно про свою професію та життя у цілому демонструють явне протиріччя артиста в масці та без маски (*one who couldn't smile; who couldn't cry as well*). Емоційність його філософських думок підсилюється лексичними синонімічними повторами (*funny, laughs, bitter tears, tears of joy*).

Співвідношення характерних ситуацій контакту клоуна з аудиторією, що відтворюють принцип діалектичного взаємозв'язку в мовленні, представлено на діаграмі 1 (див. Додаток В).

III. Принцип діалектичного протиріччя актуалізується клоуном у суперечливості та невідповідності, які він розігрує на сцені під час роботи з аудиторією. Протиріччя полягають у:

а) Композиції комунікації (порушення сюжетної лінії). Композиція комунікації – це схема організації та структурна впорядкованість мовлення, спосіб його побудови, зв'язок частин, фактів, образів, послідовностей. Інконгруентність на композиційному плані проявляється в порушенні зазначених характеристик, що і створює комічний ефект. Наприклад, Hicks the Clown, або більш відомий як William Melvin «Bill» Hicks, у завуальованій формі виражає свою думку щодо політики у діалозі з партнеркою по сцені:

(13) *Mell the Clown: So, you, clever, now you...What are you looking at? I'm speaking to you... yeah...What you may show? Amaze us!*

Hicks the Clown: I'll show you politics in America. Here it is, right here. «I think the puppet on the right shares my beliefs». «I think the puppet on the left is more to my liking». Hey, wait a minute, there's one guy holding out both puppets!
[85]

Комічний ефект засновано на порушенні логічних норм: у США окремо існують ліва та права партії, але їх обох «смикає за мотузки», маніпулюючи, президент Америки (*holding out both puppets*). Уособлення *puppet* (маріонетка) у значенні члена партії підсилює сатиричну тональність мовлення клоуна.

б) Персонажних лініях як навмисних чи ненавмисних змінах соціальних ролей учасників комунікативної ситуації. Клоун може набувати характеристик інших рольових знаків, чим і спричиняється комізм. Прикладом змішання або переміни ролей серед клоунів є лікарняна клоунада, що виникла в США та отримала розповсюдження по всьому світу. Це відбувається у зв'язку з тим, що виконавцями лікарняних клоунів можуть бути як професійні актори, аматори після проходження кваліфікаційних курсів, так і лікарі в костюмах клоунів.

Клоун стає лікарем, і навпаки. Вбачаємо перетин офіційної, серйозної сфери (медицини) та неофіційного, розважального компоненту (медик у клоунській перуці або з червоним носом). Комічність цієї надвербальної складової доповнюється вербальним комічним наповненням. Наприклад, під час постановки діагнозу:

(14) «*Patient-blonde*»: *My head is full.*

Clown: It is called thinking. Go with it [84, с. 39].

Гумор створюється парадоксом: фраза *My head is full* означає «у голові багато думок, речей», що є не властивим блондинкам, зважаючи на стереотип. Лікарняний клоун вдається до іронічного глузування своєю відповіддю *Go with it* – «нічого не поробиш, живи з цим», що приводить до комічного ефекту.

Наведений матеріал підтверджує, що в соціально-професійній сфері особистість клоуна діалектично націлена на створення комічного та самовдосконалення, доводячи, що розум і веселість поєднуються.

2.2. Діалектична карнавальна свідомість блазня

Блазень (jester) є професійним типом дурня-сміхача; як і для клоуна, місцем його дії також є сцена, де він виступає перед публікою, але не володіє широким спектром надвербальних характеристик, як яскравий грим або різнокольоровий костюм. Його основний інструмент – карнавалізована мова.

Прийоми, які він використовує, не є визначними лише для цього різновиду дурня-сміхача; вони обумовлюються «нескладністю» або «установкою на абсурд» [269, с. 83]. Під абсурдом розуміється щось дисгармонійне, алогічне, непокєднуване, сміхотворне.

Мовлення блазнів – це суцїльна гра зі смислами, коли трактування слів адресанта адресатом відбувається навпаки – від слів до смислу. Т. А. Апінян підкреслює гру, опозиційність, інтерпретацію та викривання як основні компоненти культурного призначення блазнів. «Блазень – це персоніфікація гри, [...] живе, діюче сумління, заховане в аномальну оболонку, що шокує, а тому відразу не карається, [...] йому притаманна особливість бути спостерігачем, інтерпретатором і найчастіше – викривачем» [5, с. 230-231]. Блазнівська форма виконання (театральна гра та лицедїйство) в поєднанні з гранично серйозним закладеним змістом утілюється за допомогою діалектичних принципів, що передбачає вихід поза текст та хронотоп. Аналіз карнавалізації комунікативного простору блазнем виконано на прикладах представників цього підвиду дурня-сміхача.

І. Принцип діалектичного історизму для сучасних блазнів відбивається у наслідуванні ними своїх попередників – прототипів дурня-сміхача Середньовіччя; блазнів, які виступали забавою для своїх володарів, але мали право жартувати та висміювати все та всіх. Вивчаючи передісторію появи блазнів в англomовному просторі, зазначимо, що «блазень є лише даниною довголітній традиції, яка існувала на британській середньовічній сцені протягом кількох століть і завжди передбачала у навіть найсерйознішій виставі наявність персонажа-веселуна, розважальника публіки, інтерпретатора сценічної дії» [147, с. 266]. Про це ще писав У. Шекспір у своїй п'єсі «King Lear»:

*The gentleman who serves you only for profit
And is only superficially loyal to you
Will take off when it starts to rain
And leave you alone in the storm.*

But I'll linger. The fool will stay [79, с. 84].

У карнавальному просторі блазні є носіями комічного елементу: дурникування є свідомим актом мислення, а нерозуміння – штучним [112, с. 58; 347]. Вони є одними з найрозумніших людей та новаторами свого часу.

Блазні були багатоликими. Історизм блазнів США та Великої Британії прослідковується у фольклорних святкуваннях раннього Середньовіччя – Король Дурнів, Пан Безладу, у драмах-містеріях – Люцифер, Ірод, Пілат та інших біблійних персонажах, які негативною поведінкою та бунтом проти Бога викликали сміх, у драмах-мораліте – Порок (Vice) [цит. за 148, с. 47-57; 276, с. 53; 300, с. 109-110; 317, с. 107; 334, с. 211].

Блазень був наділений особливою свободою самовираження. Це дозволяло йому створювати набір масок, що він застосовував під час спілкування, тому аудиторії важко було дізнатися, хто він був насправді, тому що він завжди прикидався, удавав. Наприклад, за часів Середньовіччя блазнів при англійському королівському дворі, за словами британського дослідника Джона Саутворта, «означено словом *nebulo* [«пройдисвіт, шахрай» (лат.)], що передає точну оцінку соціального статусу... Його позиція у феодальній ієрархії була не просто низькою; разом із менестрелями він був цілковито виключений з неї. Не будучи ані володарем, ані кліриком, ані вільною людиною, ані слугою, він існував у суспільному вигнанні, наповнюючи себе іншими» [339, с.125-126]. Отож, історично блазень постає як збірний образ, він випинає ту чи іншу риси в залежності від комунікативної ситуації, на чому буде побудовано комічне.

Для англомовного карнавального простору найвідомішими блазнями тих часів залишаються шекспірівські блазні. В п'єсі У. Шекспіра «*The Twelfth Night*» Віола характеризує блазня таким чином:

(15) *This fellow is wise enough to play the fool,*

And to do that well craves a kind of wit.

He must observe their mood on whom he jests,

The quality of persons, and the time,

And, like the haggard, check at every feather
That comes before his eye. This is a practice
As full of labor as *a wise man's art*,
For folly that he wisely shows is fit [82, с. 84].

Цей уривок є підтвердженням високої оцінки інтелектуальних властивостей блазня – його кмітливості та доречності: *craves a kind of wit* – виконання рекреативної ролі веселуна, який орієнтується у хронотопі, та над ким можна було посміятися: *He must observe their mood on whom he jests, The quality of persons, and the time*. Професійний дурень-сміхач повинен був володіти нестандартним, гострим розумом, талантом; його розумне дурнювання потребувало виходу за рамки стереотипного мислення.

Блазні часів Шекспіра проявляли себе як креативні, нестандартні дурні-сміхачі, використовуючи анархізми. Найбільш властивими часам У. Шекспіра були етноніми, титули, найменування богів, культурні феномени, артефакти, що визначалися хронологічною еkleктикою [127, с. 71]. Блазні вдавалися до стилізації свого мовлення, частіше за все на філософський лад:

(16) *Feste: Bonos dies, Sir Toby. For, as the old hermit of Prague, that never saw pen and ink, very wittily said to a niece of King Gorboduc, «That that is, is»; so I, being Master Parson, am Master Parson; for what is «that» but «that» and «is» but «is»? [там само, с. 99]*

Блазень Фесте наслідує стиль філософських творів, що зовсім не притаманно його соціокультурному середовищу та не відповідає типовій мові блазня як представника нижчого класу. Він стилізує свою мову відповідно до комунікативної ситуації і виступає як приклад елітарної комунікативної особистості.

Особистість блазня носить у собі протиріччя, його мова наповнена лінгвістичним парадоксом та гротеском, що створюються прецедентними текстами. У нижченаведеному вислові шекспірівський блазень Оселок буде нову фразеологічну одиницю *scrip and scrippage* (повністю), де *scrip* – це

гроші, а лексеми *scrippage* не існує зовсім, за аналогією та співзвучністю з уже існуючою *bag and baggage* (з усіма пожитками). Саме в цьому проявляється мовна креативність блазня та інтелектуальний комізм комунікативної ситуації:

(17) *Touchstone: Come, shepherd, let us make an honourable retreat; though not with bag and baggage, yet with scrip and scrippage* [там само, с. 123].

Блазням Середньовіччя характерне широке стилістичне різноманіття виразу своїх ідей:

1) Цитування. Наприклад, сентенції видатного філософа Сократа:

(18) *Touch: I do remember a saying, 'The fool doth think he is wise, but the wise knows himself to be a fool* [75, с. 538];

2) Порівняння. У наступному прикладі блазень метафорично співвідносить темряву з рівнем неосвіченості свого власника:

(19) *Malvolio: I am not mad, Sir Topas. I say to you this house is dark.*

Feste: Madman? Thou errest. I say there is no darkness but ignorance, in which thou art more puzzled than the Egyptians in their fog [82, с. 97];

3) Метаморфоза – «радість змін і перевтілень», «весела відносність», «веселе ж заперечення тотожності і однозначності» [11, с. 144]. Наприклад, блазень Ланс обертає всі недоліки в чесноти в завуальованій формі:

(20) *Speed: Here follow her vices.*

Launce: Close at the heels of her virtues.

Speed: Item: She is not to be kiss'd fasting, in respect of her breath.

Launce: Well, that fault may be mended with a breakfast.

Read on.

Speed: Item: She hath a sweet mouth.

Launce: That makes amends for her sour breath.

Speed: Item: She doth talk in her sleep.

Launce: It's no matter for that, so she sleep not in her talk [80, с. 124].

Комізм висловлювань блазня полягає у витонченості їх викладу – він іде від протилежного; на кожну ваду людини він дивиться з практичного боку, як таку, що можна виправити іншою вадою (відсилка до приказки «З двох зол обираєм найменше» [107]) або застосувати у господарстві (*be kiss'd fasting, in respect of her breath – be mended with a breakfast; hath a sweet mouth – makes amends for her sour breath; talk in her sleep – sleep not in her talk*);

4) Каламбури, гостроти

(21) *Speed: What thou sayest?*

*Launce: Ay, and what I do too: look thee, I'll but lean,
and my staff understands me.*

Speed: It stands under thee, indeed.

Launce: Why, stand-under and under-stand is all one.

Speed: But tell me true, will't be a match?

*Launce: Ask my dog: if he say ay, it will! if he say no,
it will; if he shake his tail and say nothing, it will.*

Speed: The conclusion is then that it will [там само, с. 130].

Каламбур виражається у карнавальній грі словами блазнем Лансом: намагаючись думати по-філософськи та побудувати логічно-послідовний ланцюжок роздумів, Ланс лише займається підміною понять та формальною перестановкою критеріїв, тому сам приходить до протиріччя з самим собою – *if he say ay, it will! if he say no, it will; if he shake his tail and say nothing, it will* – за всіх умов висновок один, що не відповідає логіці мислення.

Саме комунікативні властивості блазнів дозволяють їм блискуче виконувати свій основний професійний обов'язок – просвіщати та повчати господаря, відкривати йому очі на істинне становище речей. Ці історичні характеристики зберігаються і сучасними блазнями, хоча вони вже не носять блазнівського костюму, окрім офіційних блазнів. Вони є поєднанням мовної кмітливості та традиційного одягу блазнів, що співвідноситься з їх роллю, –

їх називають дурнями за призначенням, адже вони поєднують серйозну дурість та класичність.

Наприклад, офіційний блазень Петеркін, який згідно з етикетом не може жартувати з королівських осіб, у розмові з королевою Єлизаветою II демонструє свій розум та почуття гумору у такий спосіб:

(22) Queen: Why can't you tell normal jokes like other Jesters?

Jester: Ok, I'll try. Name a subject.

Queen: How about the Queen?

Jester: But the Queen is not a subject [65; 94].

Комізм заснований на порушенні блазнем валоративних норм та полісемії слова *subject*: а) тема, б) підданий. Багатозначність слова *subject* реалізує тим самим ігровий потенціал мови.

Ще однією характеристикою історизму блазнів, що отримала розвиток у сучасні часи, є «історичне блазнювання», коли професійні актори на сцені відтворюють історичні образи відомих блазнів. Вони залучають костюми, оригінальний реквізит та виконують їх найвідоміші монологи. До найпопулярніших англomовних блазнів-персонажів англійського театру Хемптон-Корт відносяться Уїлл Сомерс (рис. 3-4) та Патч (рис. 5-6), блазні короля Генріха VIII (див. Додаток Б) [192]. На перших малюнках (рис. 3;5) зображені історичні постаті блазнів, а на наступних (рис.4;6) – їх прототипи у виконанні сучасних блазнів відповідно.

II. Принцип діалектичного взаємозв'язку блазнем утілюється в його ситуативно-обумовленій інтерактивній діяльності [203], що регулюється інтенціями комунікантів. Діалог, який виникає, будується на актуальних темах, представлених у комічній формі. Репліки блазня є заздалегідь продуманими та виступають реакцією (відповіддю) на почуте/побачене. В своїх виступах та репризах блазні залучають лише одну тему, що стає магістральною в комунікативній ситуації. Їх гумор прописується під номер, а номер розігрується навколо певної тематики. Окрім того, назва номеру може бути зазначена напередодні виступу конференсьє, ведучим або навіть

вивішена на афіші для ознайомлення. Наприклад, на *рис. 2.3* зображені афіші до виступів найбільш відомих та популярних блазнів США та Великої Британії: на кожному з них чітко вказана назва шоу, тобто всі номери будуть пов'язані з нею та підкорюватимуться законам жанру.



Рис. 2.3. Афіші до виступів найбільш відомих та популярних блазнів США та Великої Британії

Основна ціль блазня – викликати сміх глядачів та натякнути на недоліки в невимушеній формі. Це проявляється як:

а) Кооперативне партнерство між блазнем та реципієнтами (28,7 % від усіх досліджених жартів блазнів США та Великої Британії), спрямоване на створення позитивної атмосфери. Блазень характеризується відкритістю, готовністю до комунікації, орієнтацією на адресата. Йому неважко спілкуватися з будь-ким, до кожного він знаходить свій підхід.

Властива манера розмови блазня – привітність, добродушність – відзначається всіма, хто стикається з ним. Постать цього різновиду дурня-сміхача несе в собі позитивний потенціал, він повинен створити настрій

навколо себе, тому посмішка виступає його головною невербальною зброєю. З її допомогою він позначає, що все, що ним вимовляється, не слід сприймати серйозно, навпаки, адресат повинен підтримати комічну гру та піддатися карнавальному дійству в реальності. Окрім посмішки, блазень використовує інші невербальні прийоми: жести, міміку, вокалізацію тощо. Він володіє високим ступенем емоційності, який стає обрамленням його виступів. Наступний приклад є уривком з виступу шотландського актора мюзік-холу Віла Фіфі, що грає роль блазня:

(23) *Will Fyffe: But I knew she wanted me, sailors have that instinct. I knew it because one night, we were sitting on the die-van together.*

[quiet laughter]

Will Fyffe: all right, the sofae.

[laughter]

Will Fyffe: This widow and I, we were sittin' on the sofae. And all of a sudden, she looked right up into my dial.

[laughter]

Will Fyffe: In the way that widows can. Any 0' you lads ever had a widow looking at ye?

[laughter]

Will Fyffe: Eh? Y'ever noticed that sly, sleekit look, you know? You've, you've seen a ferret looking at a rabbit?

[laughter][21, с. 71].

Слід відзначити наявність контакту дурня-сміхача Віла Фіфі з аудиторією у зв'язку з використанням питальних речень (*Any 0' you lads ever had a widow looking at ye? Eh? Y'ever noticed that sly, sleekit look, you know? You've, you've seen a ferret looking at a rabbit?*), а також діалогічність мовлення (відповідь публіки сміхом на репліки актора). Важливим є створення дружньої атмосфери за допомогою використання неформальної лексики *lads* та скорочень типу *sittin'*, *Y'ever*, *ye*. Значна увага приділена комічній модальності, що відтворюється у проведенні паралелі у

метафоричному порівнянні погляду жінки з поглядом хорька, що дивиться на кролика.

б) Критична комунікація між блазнем та аудиторією (37,4% від усіх досліджених жартів блазнів США та Великої Британії). Блазень працює з публікою в режимі наживо під час імпровізованої шоу, концертів, гумористичних сесій та фестивалів. Для того, щоб встановити контакт з адресатом, блазень ставить йому питання, скеровує його відповіді, щоб підвести до теми комунікативної ситуації. Блазень має швидко реагувати на репліки адресата та конструювати подальший діалог. Асиметрична комунікація передбачає не лише ціль – розсмішити, але й викриття недоліків. Здебільшого блазень використовує іронію для створення комічного ефекту та втілення цієї мети. Наприклад, діалог з публікою англійського коміка та телеведучого Ел Мюррея на телепередачі «Live at the Apollo (оригінальна назва Jack Dee Live at the Apollo)». «Live at the Apollo» – це британська комедійна програма, яка виконується акторами з театру «Аполло» в західному Лондоні:

(24) Wednesday, what's your name, love?

Jen.

Jen. Beautiful British name.

What d'you do, Jen?

PA.

PA.

Yeah, secretary.

Yeah! Just cos it takes less typing! All you've proved there is you're a lazy secretary, who doesn't know how to spell secretary, just goes Hello Huh? PA Huh-huh! What? Is that you, Louise?

Thursday, what's your name, love?

Jane.

Jane, beautiful British name, what do you do, Jane?

I'm a document controller.

A document controller! A secretary! Or nowadays, in broken Britain, a nurse.

Yeah, exactly, they're too busy filing, aren't they, to take care of any patients? [54]

Комічний ефект досягається блазнем за допомогою паралелізму між синонімічними термінами на позначення професії секретаря: *PA – secretary – document controller – nurse*. Синонімічний ряд понять будується коміком у спадаючому порядку: від найбільш новомодної назви (*PA – personal assistant*) до метафоричного порівняння з нянечкою як обслуговуючого персоналу (*nurse*). Комізм підсилюється нерозумінням публіки однаковості своїх відповідей. Між тим блазень наголошує, що секретарю треба приділяти увагу не «термінам», а роботі з відвідувачами.

в) Емпатика (33, 9% від усіх досліджених жартів блазнів США та Великої Британії), яка використовується на залучення всіх можливих способів для створення контакту з аудиторією – знань, посмішки, зовнішності, високої емоційності та ін. Під час цього дурникування блазнем задіюються в комунікації як вербальний, так і невербальний компоненти. Вони діють комплексно та сприяють правильному тлумаченню прикладу в цілому, оскільки, якщо розглядати кожен елемент окремо, можна не зрозуміти ідею.

Блазень надає особливого значення використанню паралінгвальних засобів – голосу, інтонації, жестам та міміці з метою створення комічного ефекту. Стенд-ап комік Девід Леттерман на американському розважальному шоу «*Late Night*», що виходить на NBC з 1982 року, висловив критичне ставлення до роботи президента США Джорджа Буша засобом імпліцитної суб'єктивної модальності:

(25) David Letterman: But they say Ahmainejad is exhausted from overwork. And you know, thank God, that will never happen to George Bush.

(Sigh) [67].

Комізм виникає завдяки вербальній та невербальній складовим. За вербальною складовою вбачаємо прийом сарказму у висловлюванні *thank*

God – Джордж Буш на відміну від іранського президента Махмуда Ахмадинежада є лінивим президентом, адже епітет *exhausted from overwork* натякає на працьовитість та цілеспрямованість Махмуда Ахмадинежада. Невербальна складова – зітхання полегшення – підсилює гумористичний ефект і також отримує подвійне розуміння: з одного боку, – радість, що така доля омине Джорджа Буша, з іншого, – жалкування щодо наявного стану речей.

Гумор блазня впливає на почуття та емоції адресата – публіки. Результатом цього впливу стають сміх та посмішка, які є сигналами, що слухачі налаштовані на потрібний лад дурникування та добровільно прийняли правила карнавалізованого простору. Це також сприяє подальшому маніпулюванню свідомістю адресатів.

Блазень відчуває аудиторію та намагається відповідати її потребам, саме це дає йому законне право бути повноправною частиною суспільства. Він продумує своє мовлення, поведінку наперед, підбирає актуальну тематику та форму вираження, орієнтуючись на своїх адресатів: їх статус, вік, стать, національність, релігію. Блазень-комік Левіс Блек аналізує політичну ситуацію в країні, вживаючи знайомі імена політиків, що вже стали символічними:

(26) *Lewis Black: In my lifetime, we've gone from Eisenhower to George W. Bush. We've gone from John F. Kennedy to Al Gore. If this is evolution, I believe that in 12 years, we'll be voting for plants* [52; 53].

Блазень іронічно використовує стилістичний прийом зниженої градації: якщо у дарвінському розумінні *evolution* асоціюється з розвитком, то в американському суспільстві замість розвитку може спостерігатися деградація.

Співвідношення розглянутих проявів реалізації принципу діалектичного взаємозв'язку блазнем з аудиторією зображено на діаграмі 2 (див. Додаток В).

III. Принцип діалектичного протиріччя відображається в комунікативній практиці блазнів США та Великої Британії осмисленням навколишнього світу у формі суперечності, що і створює комічний конфлікт. Об'єкт, на який направлене протиріччя, має мати недолік або скоїти певний учинок, а блазень виділяє відповідні характеристики та наводить аргументи критики. Мовлення блазня експлікується відхиленням від норми: логіко-поняттєвої, валоративної та онтологічної, що створює додаткові смисли, а тобто, і комічну тональність.

а) Порухення логіко-поняттєвих норм (38,3% від усіх досліджених жартів блазнів США та Великої Британії) характеризується високим рівнем аксіологічності та критичності в карнавальній комунікації. Критиці підлягають недоліки устрою та людей, алогічність їх суджень, необдумані вчинки.

Логічну інконгруентність убачаємо в парадоксальному висновку американського блазня стенд-ап коміка Дж. Лено:

(27) *Jay Leno: World Health Organization announced an outbreak of the bird flu. Quite serious. It is the most threatening bird-related disease since Chicken McNuggets [42].*

Гумор забезпечується складним механізмом поширення значення гіпероніма *bird* на значення гіпоніма *Chicken*. Блазень проводить аналогію: якщо *bird flu* – це захворювання, то *Chicken McNuggets* також розуміється як недуга.

Виходячи на сцену, блазень карнавалізує реалії життя, спотворюючи прототипічний світ попередньо заданих установок. Гумор цього типу дурня-сміхача не є провокативним: провокація заради провокації є нерозумною; головна мета – зробити смішно, довести ситуацію до абсурду. Відповідний підхід використовується під час одного з інтерв'ю американським блазнем, коміком-блогером Джоржем Карліном:

(28) *George Carlin : «No comment» is a comment.
Laughter [29].*

Комічність ситуації полягає в порушенні логіко-поняттєвих норм, що проявляється в проведенні аналогії з приказкою «No news is good news», яка є алогізмом. Контекстуальною складовою жарту є зазначення дурня-сміхача що краще зовсім не коментувати, ніж так нерозумно коментувати.

У нижченаведеному прикладі блазень Бадді Хекетт у своєму виступі іронізує щодо ролі жінки як матері, яке також побудоване на основі порушення логіки мислення:

(29) *Buddy Hackett: My mother's menu consisted of two choices: take it or leave it* [88, с. 58].

Бадді Хекетт у гумористичній манері обіграє значення ідіоми: «*take it or leave it*» – please yourself, I do not care whether you accept or not, тобто do as one likes. Комізм перебуває у використанні мамою ідіоми дослівно: вона на дієті.

б) Порушення валоративних норм (обігрування, а саме нівелювання моральних та духовних цінностей) – 29,8% від усіх досліджених жартів блазнів США та Великої Британії. У наступному прикладі порушення валоративних норм спричинене ставленням під питання духовних норм, як то релігійних уподобань. Героєм жарту є ірландсько-австралійський комік Д. Догерті. Цей блазень виступає в нестандартному для класичного стенд-апу жанрі музичної комедії:

(30) *David O'Doherty: I like the Ten Commandments but I have a problem with the ninth. It should be – Thou shalt not covet thy neighbour's ox, except in Scrabble.*

LAUGHTER [15].

Дурень-сміхач удається до створення абсурдної ситуації, висміюючи важкість дотримання релігійних законів стосовно ігор, які є не тільки розвагою, а й засобом збагачення людини. Під час свого виступу Д. Догерті використовує перефразовану строку з Дев'ятої Заповіді (*Thou shalt not covet thy neighbour's ox*). Оригінальна версія є *You shall not covet your neighbor's wife*, що позначає добросусідські відносини. Комічна тональність наведеної

комунікативної ситуації будується на неспівпаданні двох сценаріїв: за першим – герой демонструє себе як високорелігійну та обізнану людину; за другим – герой іде проти законів Божих, граючи в скрабл. Такі порушення – перифраз та поєднання біблійної мови з побутовими розвагами сьогодення (гри в скрабл) – створюють комічний ефект.

в) Порушення онтологічних норм (порушення світобудови) – 31,9% від усіх досліджених англомовних жартів блазнів. Порушення норм будови світу може виражатися в невідповідності просторових параметрів та перетину площин реальності та нереальності, фантастики. У наступному жарті відомий британський блазень у жанрі стенд-ап Нік Хелм поєднує реальний існуючий світ з вигаданим, казковим:

(31) *Nick Helm: I needed a password eight characters long, so I picked Snow White and the Seven Dwarves.*

LAUGHTER [59].

Комізм ситуації спричинюється полісемантичністю лексеми *character*: 1) знак, буква; 2) герой. Комік розуміє умову складання пароля з восьми знаків дослівно як то з восьми чоловік: 1 Білосніжка + 7 гномів = вісім. Порушення онтології прослідковується у паралелізмі до казкових персонажів.

У нижченаведеному жарті дурнем-сміхачем є британський блазень Люсі Портер, яка критикує алогічні вчинки друзів. Порушення онтологічних норм приводить до комізму:

(32) *Lucy Porter: In your thirties, your friends just disappear. I don't mean they die. They all move to Birmingham, which is worse.*

LAUGHTER [1].

Порушення світобудови полягає в тому, що значення використаного дієслова *to die* не відповідає його прямому значенню: друзі не помирають, людина їх просто втрачає. Комічність виникає завдяки ідіомі *move to Birmingham* – «переходити в кращий світ», що є евфемізмом слова *to die*: вмерти як друг для когось ще гірше. Бирмінгем було обрано дурнем-сміхачем

як збірна назва покращеного світу, воно є містом в Англії, що виділене в окремий район із статусом «Сіті» в центрі церемоніального та метрополітену Уест-Мідлендс.

Визначені порушення в мовленні блазня США та Великої Британії розподілено у відсотковому співвідношенні щодо усіх проаналізованих жартів англomовних блазнів. Результати представлено на діаграмі 3 (*див. Додаток В*).

2.3. Діалектичні принципи карнавальності буфона

Різновидом дурня-сміхача є буфон (buffoon) – представник непрофесійної сфери. Ним може стати будь-яка людина в повсякденному житті. Його основна мета – розвеселити публіку експресивною манерою говоріння; буфон заграє з публікою. Життєва позиція буфона – це презентація буття як чогось несерйозного у формі протесту проти абсурдності буття. Такий дурень-сміхач прикидається легковажним; це лише маска, яку він одягає, щоб «вишуткувати» життя – розважитися, поблазнювати, похохмити – він завжди різний. Карнавалізований комунікативний простір буфона проаналізовано на прикладах його англomовних представників за принципами:

І. Діалектичного історизму. Історизм буфона полягає у звертанні не лише до класичних форм жартування, але й до сучасних як широко розповсюджених, «клішованих» жартів, що передаються з вуст в уста. Буфон експлікується у широті охоплення ним тематики жартів. Він володіє певними шаблонними комічними фразами, але значну частину свого гумору буде ситуативно, за обставинами. Тому, щоб виконати свою основну функцію – розсмішити, буфону потрібно знаходити незвичайне та несумісне у повсякденних речах, що потребує неабиякої майстерності. Найбільш розповсюдженими техніками в продукуванні гумору буфона є:

а) Класичний гумор США та Великої Британії, який проявляється у сучасних мовленнєвих формулах:

- *Yo mama* є В, що С (14,57% від усіх досліджених жартів буфонів США та Великої Британії). Цей вираз є глибоко історичним, він бере свої коріння ще з афро-американських часів та слугує на позначення подиву або розчарування. Сьогодні він приймає форму узвичаєної лайки (*Матінко! Та ти є....!*), що не спрямована на образу певної людини, а орієнтований на зниження напруженості та створення жартівливої атмосфери. Існує ціла серія *Yo mama* жартів, у їх основі перебуває гіперболізація, сарказм та іронія [див. дет. 171, с. 131-135]. Наприклад,

(33) *Yo' mama it was so cold last week in Hawaii that I had to put on shoes* [64, с. 93].

Комізм породжується оксимороном та обманутим очікуванням, що базується на культурному знанні: якщо холодно, то людина зазвичай одягає чоботи, а не туфлі, але, як відомо, аборигени на Гавайях ходять босоніж.

- А є настільки В, що С (22,77% від усіх досліджених жартів буфонів США та Великої Британії). Наприклад, людина використовує порівняння себе з домашньою твариною:

(34) *I was such an ugly kid that when I worked in a pet store, people kept asking how big I'd get* [4, с. 81].

Продавець досягає комічного ефекту, описуючи свій настільки потворний вигляд (*an ugly kid*), що люди асоціювали його з твариною. Гумор створюється також навмисно неправильним використанням лексеми *big* (розміри для тварин) замість лексеми *tall* (ріст для людини) у фінальному блоці жарту. Це викликає суперечність з інтродуктивною частиною, що й приводить до комізму. Темою жарту буфона А є він сам (*I*), характеристикою В – потворність, висновком С – прирівнювання розміру тварини до розмірів дитини (*when I worked in a pet store, people kept asking how big I'd get*).

Нижченаведений приклад реалізує таку ж історичну формулу. Буфон жартує над своїм товаришем, дотепно вказуючи на його недоліки, а саме чистоту дихання:

(35) *Your breath smells so bad, people on the phone hang up* [83, с. 103].

Гумор виникає у використанні буфоном полісемантичного виразу *hang up*: за першим значенням – вішати трубку, а за другим – повіситися. Ця інконгруентність викликає комізм та подвійне сприйняття комунікативної ситуації адресатом.

б) Широковідомі, «клішовані жарти». Наскрізним мотивом діяльності буфона є створення комічної тональності. Він задає атмосферу, тому його завдання полягає у створенні гумору у відповідності до комунікативної ситуації. Окрім продукування власних жартів, буфони використовують існуючі жарти, приписуючи собі їх авторство та начебто «згадуючи» їх за належності ситуації. Комунікативна тактика брехні є поширеною в сучасному американському дискурсі комічного. Вона застосовується у різних типах інсинуативних комунікативних актів із використанням таких різновидів комічної брехні як «Сніжна лавина брехні», «Претензія на винахід», «Блеф підтримки», «Блеф загрози зброєю», «Удавання амнезії», «Брехня шахрая артиста» тощо. Щонайменше частково комічна брехня базується на когнітивному патерні ілюзорної переваги [229, с. 124].

Матеріал, який так чи інакше був частиною попереднього дискурсу, може бути реконтекстуалізованим у нові контексти, а включення ідей з інших контекстів може привести до маргіналізації аспектів, які раніше були фокусом [319, с. 12]. Для цього буфони мають бути обізнаними зі збірками жартів на різні тематики: *Animal Jokes*, *Bar Jokes*, *Blonde Jokes*, *Celebrity Jokes*, *Dirty Jokes*, *Ethnic Jokes*, *Holiday Jokes* [71; 100] тощо. Використання жартів з добірок полегшує завдання буфона, йому лише потрібно правильно обрати жарт відповідно до ситуації.

За структурою та формою жартів, які використовують у своєму мовленні сучасні буфони, визначено (для поділу обрана типологізація В. О. Самохіної [171]):

- Діалогічні («питання – відповідь») – 11,3% від усіх досліджених жартів буфонів США та Великої Британії. Буфон видозмінює основну структуру жарту «питання – відповідь» (Q – A). Отож, буфон ставить питання аудиторії з жарту, що виглядає як загадка. Аудиторія зазвичай неправильно відповідає на нього у зв'язку з незнанням або, навпаки, відповідь може бути логічно правильною, але не співпадати з тим, що в жарті. У такий спосіб аудиторія підіграє буфону та не руйнує його гру. Наприклад,

(36) *Q: What do you give a sick bird?*

Audience: Treatment.

A: No, tweetment [6].

Гумористичність відповіді буфона полягає у мовній грі на фонологічному рівні: близькість звучання слів *tweet* (щебетати) та *treat* (лікувати).

У наступній комунікативній ситуації аудиторія не може дати відповідь у зв'язку з абсурдністю питання – воно не має реального втілення в житті. Це є лише на користь буфону – його відповідь отримає ще більш разючий ефект:

(37) *Q: What does a cloud wear under his raincoat?*

Audience: What?

A: Thunderwear! [103]

Гумористичний ефект створюється буфоном завдяки антропоморфізму, а саме надання неживій природі людських якостей. Це доповнюється грою слів *under – thunder*.

- Монологічні, прозові (43,8% від усіх досліджених жартів буфонів США та Великої Британії). Історизм полягає у залученні буфоном прецедентних комічних жартів: він вплітає їх у канву свого мовлення за допомогою вставних конструкцій *Do you remember the story.....?, One day I*

heard...., That's the same that.... та багато інших. Ці мовні фрази зближують буфона з контекстом жарту. Для інкорпорування жарту в мовлення ще глибше буфон може замінити головного героя жарту на себе, що викривить авторство, але змусить аудиторію повірити в правдивість сказаного.

- наративні (narrative jokes). Наприклад, буфон уводить жарт у своє мовлення за допомогою речення-згадування *Remembering now*. Гумор утворюється в останньому рядку історії та викликаний багатозначністю дієслова *to take*: 1) віддати; 2) брати з собою, повести:

(38) *Remembering now how a woman was walking down the street one day when she happened to see a man holding a monkey. The woman asked the man, «Where did you find that monkey?» The man answered, «In the street. Why?» The woman said, «You should take him to the zoo». The man said, «That's a good idea». The next day the woman saw the man with the monkey again. She said, «I thought you were going to take him to the zoo». The man answered, «Oh, I did, and he really enjoyed it. So today I'm going to take him to the movies» [16, с. 43-44].*

- смішні визначення (daffy definitions). Цей вид жарту засновано на каламбурі слів, що надає нового гумористичного визначення існуючих понять. Буфон спочатку ставить логічно зрозуміле питання, що певний об'єкт позначає, а коли отримує правильне визначення, дає своє, яке веселить оточуючих. У прикладі один друг питає іншого, що є Землею. Питання своєю простотою викликає подив, але обґрунтоване пояснення лише підсилює комізм, який привносить буфон до комунікативної ситуації, що демонструє його вигадливим та кмітливим:

(39) *Friend 1: What is Earth?*

Friend 2: Why are you asking? It's the planet where we live.

Friend 1: Oh, no.... EARTH! A minor planet with major problems [14].

Гумор створюється протиставленням *minor* (астрономічне тіло «мала планета») – *major* (глобальність екологічних проблем).

- Tom-Swifties. Гумор в них виражається зазвичай однофразовим жартом (one-liner joke) з прислівником на кінці, в основі якого перебуває мовна гра. Буфон використовує Tom-Swifties як цитати, вставлені у звичайне мовлення, що надає йому жартівливості та дотепності. У наступній комунікативній ситуації буфон розряджає атмосферу, вдаючись до побудови лозунгу у гумористичній формі:

(40) *Think globally, act locally, panic internally* [11].

Комізм виникає за допомогою лексико-семантичного паралелізму *globally, locally, internally*. Їх розташування у спадаючій градації – антиклаймакс – підсилює комізм.

- Віршовані: лімерики (limericks), дитячі вірші (nursery rhymes), скоромовки (tongue-twisters) – 7,56% від усіх досліджених жартів буфонів США та Великої Британії. Вони є легкими для запам'ятовування, тому дуже часто використовуються цим різновидом дурня-сміхача для зниження офіційності та настанови на сміхову реакцію. За останній рік каналом CNN Culture, найбільш популярними у США, були визначені лімерики творчості Е. Ліра. Наведемо один із них:

(41) *There was an Old Man of Bohemia,
Whose daughter was christened Euphemia,
Till one day, to his grief,
She married a thief,
Which grieved that Old Man of Bohemia* [51, с. 229].

Гумористичність наведеного лімерика виникає завдяки суперечності характеристик дочки, які встановлюються за значеннями антропонімів: *Old Man of Bohemia* – мається на увазі, що дочка була зі знатного роду; *Euphemia* походить з грецького та означає «добра слава» у зв'язку з її вчинком (*married a thief*).

Співвідношення включення розглянутих форм жартів, що актуалізують принцип діалектичного історизму англomовного буфона, зображено на діаграмі 4 (див. Додаток В).

II. Діалектичного взаємозв'язку виражається буфоном у його знаходженні на одній хвилі зі співрозмовниками – уміння їм підіграти. Це реалізується у залученні комічного для втілення гармонізуючої та фасцинативної функцій.

а) Гармонізуюча функція комічного (63,91% від усіх досліджених жартів буфонів США та Великої Британії) пов'язана зі здійсненням стратегії зняття конфлікту та сприяє встановленню спокійних, гармонійних стосунків із оточуючими. Це сприяє психологічній розрядці та зближенню як в офіційній, так і в домашній атмосфері. Людина, яка стає суб'єктом жарту буфона, розслабляється, відчуває себе більш розкутою, легше йде на контакт.

Нижченаведена комунікативна ситуація розвивається навколо жінки, яка ділиться історією свого життя, спогадами з друзями. Дотепність розповіді дозволяє слухачеві пізнати її краще, а високий ступінь приватності інформації, яка описана в історії жінкою-буфоном, указує на те, що вона намагається зблизитися, знайти контакт зі слухачами:

(42) *RF: I liked my poncho except it had little holes the size of my fingers, so I'd go to reach for something right through it and be stopped.*

LM: oh

[all laugh] [35, с. 23].

Жінка-буфон дотепно коментує ситуацію, що виставляє її у недоброму світлі. Комізм заснований на стилістичному прийомі зменшення (*little holes the size of my fingers*), що ґрунтується на парадоксі: через маленькі дірки у пончо – жінка вкрала менше, ніж хотіла і була затримана через дрібничку.

б) Фасцинативна функція комічного (36,09% від усіх досліджених англомовних жартів буфонів) має на меті емоційний вплив на адресата. Буфон використовує комічне для того, щоб привернути увагу до своєї особи; соціальної, культурної, етичної, моральної проблеми; зворушити почуття; налаштувати на потрібний лад оточуючих.

(43) *Men speaking in a bar, drinking beer.*

PM: but you know those you know my old three girls Barbara, Lisa and another one um I supposed to be going out with them on Wednesday.

DM: ha ha ha ha

PM: don't tell!

DM: ha ha ha ha [50, с. 21].

У прикладі буфоном виступає чоловік, який намагається змусити інших звернути увагу на його персону, підкреслюючи успіх серед жінок. Чоловік-буфон РМ хизується перед колективом та намагається показати себе справжнім мачо. Комізм створюється подвійним граматичним значенням неозначеного прийменника *another one*: а) інший, ще один; б) заміник імені Lisa, щоб уникнути повтору. Гумор підсилюється хибним удаванням буфона, коли він намагається згадати ім'я дівчини (*don't tell!*).

Наступна комунікативна ситуація є прикладом прикриття гумором критики підлеглого керівником-буфоном. За допомогою неї керівник-буфон намагається завоювати авторитет та повагу оточуючих.

(44) Lei: mm ... Emma the reason I put you up there as part of the solution is I think that you're going to be quite a large part of finding out just I mean you have a much better idea than any of us well you're the only person actually knows anything about here: [laughs]

Em: about what

Lei: the nominations [laughs]

Em: well as I

Lei: and /the practical working

Em: subtly tried to say earlier Leila I actually [laughs] don't know what's going on with it

Zoe: what a wonderful boss you must be delegate delegate delegate way to go [laughs]

[general laughter]

Lei: well it's just been it's a bit more of a mess than what any of us thought [37, с. 124].

До створення комічного приводить залучення керівником-буфоном Лейли гіперболізації характеристики робочих досягнень підлеглої Еми (*you're the only person actually knows anything about*), що є неправильною посилкою та несе ефект обманутого очікування – надмірна похвала є критикою. Але не тільки Ема опиняється під критикою керівництва; керівник Лейли також критикує Лейлу за переделегування завдань – комізм полягає у потрійному повторі лексеми *delegate*. Ці гумористичні коментарі є іронічними, але виступають ефективним способом реалізації соціально значущої критики у прийнятній формі.

На діаграмі 5 (див. Додаток В) представлено розподіл реалізації гармонізуючої та фасцинативної функцій комічного буфоном США та Великої Британії. Превалювання гармонізуючої функції пояснюється природою буфона – він володіє комізмом-підтримки, а не піддражнювання.

III. Діалектичного протиріччя асоціюється з протиставленням, винайденням опозиції, поглядом на ситуацію з іншого боку. Сучасний буфон використовує принцип діалектичного протиріччя у мовленні як засіб викриття, осміяння, так він скеровує реципієнтів, карнавалізуючи себе та своє мовлення. Ця стратегія поведінки задає не тільки гумористичну тональність, але й набуває рис екологічності. Подібної думки притримується лінгвоеколог, професор В. І. Шаховський. Він зазначає, що «екологічним є не стільки той текст, у якому виражені позитивні емоції, скільки текст, причиною створення якого є конструктивний, а не деструктивний намір мовця, тобто це той текст, який потенційно не шкодить, а приносить користь» [240; 241, с. 236]. У комунікативній практиці принцип діалектичного протиріччя залучається буфонами за допомогою порушення усталених норм.

а) Порушення логіко-поняттєвих норм (47, 8% від усіх досліджених жартів буфонів США та Великої Британії). У наступному прикладі буфон переслідує мету дискредитації – порівняння себе з іншими та виведення своєї персоналії на перший план:

(45) *Joey's grandmother, who speaks only Italian, comes for a visit to watch the airing of a TV show, where Joey plays a minor role. However, during the film, Joey realizes that he had been cut out of the film. Not wanting to disappoint his grandmother who lives for the acting career of his grandson, he tries to persuade her that he is someone else from the show:*

Joey: Soon, soon, I'm gonna be on soon. There I am! (Points to the screen, where there is a different actor.)

Grandma Tribbiani: (pointing at the screen) No! Sam Waterston!

Joey: No-no-no, that-that's me, that's me.

Grandma Tribbiani: No, it's Sam Waterston! Crimes and Misdemeanors, Capricorn One.

Chandler: Doesn't know, «Hello». But she knows «Capricorn One» [27].

Наведений епізод демонструє двох буфонів – бабусю Джоуї та товариша Джоуї, Чендлера. Джоуї намагається одурачити свою бабусю, тому видає себе за актора першого плану Сема Вотерсона, у сподіванні, що бабусі бракує знання англійської мови та кіноіндустрії. Комізм полягає у провалі його витівки: бабусю не обдуриш, вона серіали дивиться постійно, на що вказує її обізнаність щодо назви останнього («Crimes and Misdemeanors»). Чендлер додає гумору ситуації алогізмом: іронічне протиставлення широковідомого привітання *Hello* та не дуже популярного американського трилеру «Capricorn One».

б) Порухення валоративних норм (обігрування, а саме нівелювання моральних, етичних та духовних цінностей) – 27, 7% від усіх досліджених англомовних жартів буфонів. Наступна комунікативна ситуація заснована на прийомі обманутого очікування: Марті та Волт є двома братами, які не бачились довгий час та чекали зустрічі, але замість очікуваної емоційності під час зустрічі вони ведуть спокійну бесіду, що викликає сміх оточуючих:

(46) *Walt: Marty!*

Marty: Walt!

Walt: What's new?

Marty: Oh, same old, same old. How's tricks?

Walt: Can't complain. They keeping you busy?

Marty: Oh, better believe it.

Walt: Well, what're you going to do.

Marty: Tell me about it.

Frasier: It's amazing how you two can pick up right where you left off [2].

Поведінка буфонів Марті та Волта набуває гумористичності у зв'язку з їх стриманістю. Коментар Фрейзера влучно підкреслює та висміює надзвичайний самоконтроль братів (*It's amazing how you two can pick up right where you left off*).

в) Порухення онтологічних норм (порушення світобудови) – 24, 5% від усіх досліджених жартів буфонів США та Великої Британії). Буфон Бернард навмисно вдається до порушення, щоб акцентувати увагу на абсурдності та помилковості прохання чоловіка – колекція книжок у шкіряному перепльоті, яка повинна підходити до поверхні дивану:

(47) *A customer comes to ask Bernard whether the Charles Dickens collection he would like to buy is bound in real leather. Bernard is bored, indifferent and in general lacks the talent to deal with his customers in a polite way. When they address him a question, he immediately says something to discourage them so he can get rid of them.*

Man: Those books, how much?

Bernard: [being apathetic] Hm?

Man: Those books. Leather-bound ones.

Bernard: Yes, Dickens. A collected works of Charles Dickens.

Man: They're real leather?

Bernard: They're real Dickens.

Man: I have to know if they're real leather, because they have to go with the sofa. Everything else in my house is real. I'll give you two hundred for them.

Bernard: Two hundred what?

Man: Two hundred pounds.

Bernard: Are they leather-bound pounds?

Man: No. [looking confused]

Bernard: Sorry, I need leather-bound pounds to go with my wallet. Next! [7]

Онтологічні норми порушуються у виборі книги людиною за обкладинкою, а не за змістовим наповненням. Гумор полягає у глузуванні Бернарда над забаганкою клієнта, що досягається саркастичними паралельними ототожненнями: *real leather – real Dickens vs leather pounds – leather wallet*. На абсурдне прохання Бернард відповідає тією ж «монетою» (*leather pound*).

Відсоткове відношення порушень логіко-поняттєвих, онтологічних та валоративних норм англомовним буфоном зображено на діаграмі 6 (див. Додаток В).

Таким чином, інгерентними рисами поведінки буфона є 1) творення позитивно зарядженого сміхового тексту; 2) ігрова основа; 3) інконгруентність (обігрування несумісних понять) як джерело комічного. Він карнавалізує мовленнєвий простір, постаючи як уособлення хаосу та безладу, що само по собі вже виглядає смішним, як світ «навиворіт».

2.4. Трикстер у діалектичному карнавалізованому процесі

Ціннісно-сміслові навантаження трикстера (trickster) як різновиду дурня-сміхача, що може діяти як у професійній, так і непрофесійній сферах, пов'язане з деструктивною функцією, що межує з протиріччям та новаторством. Головною задачею трикстера є боротьба за утвердження нового, встановлення справедливості; коли головна інтенція – непогодження та критика. Своєю комунікативною поведінкою: критики оточуючих, ладу, устрою та себе, він позиціонується як провокатор, який підбурює адресатів до дії – наприклад, приймати неординарні рішення, дивитися на світ з іншого боку та ін. Трикстер підмічає вади суспільства, але представляє їх у фокусі

гумору. Для нього важливо перевести « – » напрямок розвитку діалогу з аудиторією у «+». Гумор трикстера проявляється у його хитрому заграванні з аудиторією. З боку здається, що трикстер підкорюється комунікативній стратегії адресата та співпрацює з ним, коли насправді, підіграючи адресатові, трикстер висміює його поведінку та підхід.

Основними рисами карнавальної особистості трикстера є «соціальна гнучкість, неупередженість, свобода від стереотипів та ідеологічних обмежень, уміння орієнтуватися в постійно змінюваному культурному та інтелектуальному контексті, критикуючи й відкидаючи несуттєве та «виловлюючи» важливе в інформаційних потоках» [338, с. 182]. Щоб виразити свою незгоду, бунт та критику, трикстер створює мовлення, воно для нього є творчим актом мислення; основний механізм якого є мовна гра в усіх її різновидах. Вона допомагає «закодувати» підтекст жарту трикстера, але це кодування не є складним – аудиторії з нього легко вивести імпліцитне та експліцитне значення, а їх протиріччя приводить до парадоксу, що створює комічний ефект. У соціокультурній практиці дуалістична природа трикстера США та Великої Британії має в основі динамізм, який втілюється в діалектичних принципах:

I. Історизму, що реалізується безпосередньо зверненням до свого коріння. Трикстер – одна з найдавніших фігур у карнавальному просторі світової культури. Йому властиві фольклорні корені, що беруть початок з давніх-давен. Трикстер сам по собі виступає як прецедентна особистість [140, с. 74] завдяки фольклорній складовій, тому володіє природною властивістю до глибоких знань. Трикстери сьогодення у мовленні, щоб продемонструвати національно-культурну специфіку, використовують прецедентні феномени, що є історичними по суті. З цього випливає, що гумор трикстера потребує первинних знань, які виражаються зверненням до практик своїх попередників та минулого як до основи та першоджерела – прецедентності [77, с. 118].

а) Прецедентний текст (15, 3% від усіх досліджених жартів трикстерів США та Великої Британії) як інваріант сприйняття деформованого оригінального тексту. У нижченаведеному прикладі трикстером виступає американський політик, республіканець Джеб Буш:

(48) *Jeb Bush: They call me Veto Corleone because I vetoed 2500 separate line items in the budget [23; 69].*

Гумор забезпечується мовною грою: *veto* як практикою накладання вето та створеної Джемом Бушем нової власної назви, *Veto Corleone*, що є алюзією на головного героя роману «Хрещений батько» про мафіозний клан італійських американців Корлеоне.

б) Прецедентна ситуація (21, 85% від усіх досліджених жартів трикстерів США та Великої Британії) як певна шаблонна ситуація, яка викликає ряд конотацій та асоціацій, що лежать в когнітивній базі нації(й).

(49) *It is summer and Fran comes to work very tired, because she thinks her flat is getting smaller and she cannot sleep because she feels as if she was suffocating. The story, however absurd it sounds, is nevertheless true. Her landlord built another apartment next door of which Fran does not yet know. Meanwhile, Manny is also getting upset from the summer heat and checking the thermometer very often whether the temperature has not dropped.*

Fran: Okay, if I told you that the walls of my flat were actually moving in, would you think I was strange?

Bernard: No, I'd ask you to come round and look after my small children.

Fran: If you don't believe me, you can come round and we'll watch the wall.

Manny: Don't be ridiculous. We'll be staying in watching the thermometer, won't we Bernard?

Bernard: I don't know it is an impossible choice. Walls, thermometers...I'll just hope when I flip the coin it somehow explodes and kills me [7].

Прецедентною ситуацією є кидання монетки (*flip the coin*), що означає вибір. Трикстерських характеристик (хитрість, лукавство) набуває Бернارد, який висловлює роздратування друзями в іронічній манері. Комізм

створюється гротескністю прецедентної ситуації, а саме доведенням до абсурду (*it somehow explodes and kills me*).

в) Прецедентне висловлювання (49, 2% від усіх досліджених жартів трикстерів США та Великої Британії) як репродукована самостійна закінчена одиниця. Трикстери можуть використовувати оригінальні або трансформовані цитати, назви творів або повне відтворення тексту. Наприклад, трикстер з друзями обговорюють погодні умови. Щоб поглузувати зі свого товариша, який жаліється на постійний дощ у Лондоні, він використовує жарт із серії *Tornadoes, Hurricanes and Weather Jokes*:

(50) *A: I cannot stand this weather anymore! It's not a city! It's dump! It's always raining! You see ALWAYS!*

B: Hey, you are making too much mess around London.

A: Really? Do you think so? Prove it!

B: See there is one more city Seattle. Have you heard of it? See? One story happened there, listen! A newcomer to Seattle arrives on a rainy day. He gets up the next day and it's raining. It also rains the day after that, and the day after that. He goes out to lunch and sees a young kid and asks in despair, «Hey kid, does it ever stop raining around here?» The kid says, «How do I know? I'm only 6» [101].

Комізм досягається антитезою: дитина, житель Сіетлу, яка в описаному жарті виступає трикстером, лукавить щодо свого незнання очевидних фактів: прецедентне висловлювання про свій незначний вік («*How do I know? I'm only 6*») не відповідає частотності опадів в Сіетлі (за останній рік Сіетл було визначено одним з перших міст за кількістю дощу).

г) Прецедентна назва (13, 65% від усіх досліджених жартів трикстерів США та Великої Британії) як індивідуальне ім'я, що актуалізується як символ або образ певної ситуації. Прецедентне ім'я є ідеальним інтертекстом: завдяки своїй компактній вербальній та аномальній графемній/фонемній формах воно легко інтегрується до мовленнєвих структур більш високого рівня [137, с. 31]. Прикладом його залучення є

уришок з промови Джона Мак Кейна, адресований попередньому президенту Сполучених Штатів Америки:

(51) *Mac Cain: A major announcement. Events are moving fast in my campaign, and yes, it's true that this morning I've dismissed my entire team of senior advisers. All of their positions will now be held by a man named «Joe the Plumber»* [98].

Вираз «*Joe the Plumber*», що пов'язаний з постаттю «водопровідника Джо» – Семюеля Джо Вюрцельбахера з Університету штату Огайо, вже став ідіомою. Останній отримав національну популярність після того, як Барак Обама удостоїв цього скромного водопровідника очною бесідою щодо запропонованих економічних реформ сенатором від Ілінойса. Обама, зокрема, роз'яснив Джо, стурбованому підвищенням податків, що економічні заходи демократичного кандидата не позначаться на добробуті водопровідника, оскільки його щорічний прибуток не перевищує 250 тисяч доларів США.

У вищенаведеному прикладі, Мак Кейн хитрістю намагається привернути до себе електорат, дорікаючи Бараку Обамі за негативні відгуки про «водопровідника Джо». Комізм є двошаровим: 1) порівняння обізнаних радників-професіоналів з економічних питань з людиною без спеціальної освіти; та 2) прирівнювання повного складу останніх до одного водопровідника.

Процентне співвідношення залучення прецедентних феноменів у мовленні сучасними англomовними трикстерами представлено на діаграмі 7 (див. Додаток В).

II. Взаємозв'язку, що реалізується трикстером відповідно до його природи. Він набуває форми конфліктного або маргінального контактовстановлення, що виражається в ігровій та метафоричній формі. Карнавальна мовленнєва особистість трикстера профілюється у трьох моделях розвитку комунікації у площині конфлікту:

а) Співпраця (діалог) (7% від усіх досліджених жартів трикстерів США та Великої Британії) є взаємодією в маргінальній площині контакту, коли його учасники мають за мету вирішення протиріч, що виникли між ними, орієнтуючись при цьому на збереження позитивних відносин та спираючись на них у процесі взаємодії. Під час свого виступу з промовою перед публікою член сенату США Білл Мак Кей не отримує належної реакції від аудиторії – оплесків, аплодисментів або навіть свисту. Для того, щоб підтримати контакт, а точніше, – спричинити його, він набуває характеристик трикстера та вдається до глузування щодо відсутності контакту з боку адресатів:

(52) *McKay: Are there any questions? I'll be happy to answer all the questions. Any comment? Suggestions? Dirty jokes?*

Silence [93].

Карнавальність ситуації актуалізується саме нелінійним рядом, який завершується інконгруентною номінацією *dirty jokes*.

Модель співпраці є розповсюдженою в освітньому процесі. Викладач стикається з проблемою небажання студентів учити складний матеріал, тому для того, щоб зацікавити останніх, йому потрібно вдаватися до хитрості. Викладачі з цією метою використовують комічні визначення:

(53) *Student: We still do not understand....What does «right to privacy» mean?*

Teacher: It's the right to be alone in the bathroom. [28].

Комізм полягає у трикстерській манері пояснення вчителем питання студентам через паралелізм (*privacy – bathroom*): важкий термін подається в ігровому стилі.

Або:

(54) *Inflation – a process that allows you to live in a more expensive neighborhood without having had to go through the trouble of moving [5, с. 149].*

Щоб полегшити студентам процес навчання, вчитель-трикстер створює нове визначення вже існуючої номінації, згадуючи відому життєву ситуацію. Він висміює непропорційність зростання ціни за житло до його стану.

б) Кооперація (паритет) (16% від усіх досліджених жартів трикстерів США та Великої Британії) – взаємодія, в якій учасники намагаються вирішити виниклі протиріччя, спираючись на формальне вирішення проблеми (порядок, норми). При кооперації трикстер виключає неформальні компоненти комунікації та сприймає протидіючу сторону як опонента. Саме до цієї стратегії вдається кандидат в президенти США Берні Сандерс під час інтерв'ю. Він набуває рис трикстера, щоб піти від незручного питання щодо його подальших дій, а також показати свою готовність йти у виборах до кінця:

(55) *Int: Do you focus on beating Donald Trump or Hilary Clinton?*

B.S.: I am looking forward to beating Donald Trump. I will enjoy this race. And with secretary Clinton ... I think we will do it as well [91].

Гумор полягає в іронічній відповіді трикстера на питання про своїх двох конкурентів на виборах. В основі комізму знаходиться гра слів: *to beat* – 1) «перемогти» та 2) «побити». Вислів Б. Сандерса можна розглядати з двох боків: 1) «Я з нетерпінням чекаю, коли я переможу Трампа» або 2) «Я з нетерпінням чекаю, коли я поб'ю Трампа». Трикстерство проявляється у натяку Б. Сандерса, що Д. Трама можна і побити, і перемогти, бо він – чоловік, а Х. Клінтон – жінка, тому фізичне побиття неможливе, але результат має бути один: не залишиться жодного конкурента.

в) Конкуренція (боротьба) (79 % від усіх досліджених англомовних жартів трикстерів) – тип взаємодії учасників у конфліктній площині, коли не стоїть мета вирішення виниклих між ними протиріч. Основна ціль – це перемога над протидіючою стороною. Нижченаведений жарт розповідає про вчителя та студента, який не виконав домашнього завдання. Вчитель виступає трикстером, щоб зачепити несумлінного учня:

(56) *Teacher: Jimmy, where is your home work?*

Jimmy: I do not know... maybe

Teacher: Maybe it is still in your pencil? [28]

Гумор будується у зіставленні результату та механізму його виконання у саркастичній ремарці вчителя щодо місця існування «неіснуючого» домашнього завдання (*still in your pencil*).

Залежність моделей входження англомовного трикстера у контакт з аудиторією представлено на діаграмі 8 (див. Додаток В), превалювання конкурентної моделі відповідає конфліктній природі цієї карнавальної особистості дурня-сміхача.

III. Протиріччя, що обумовлюється бунтівною діяльністю трикстера. Використовуючи гумор у професійній та непрофесійній сферах, він ратує за порушення прийнятих законів та усталених засад; привносить елементи деідеалізації та хаосу в існуючий порядок; сміється над традиціями та сучасністю – карнавалізує світ. Принцип протиріччя реалізується трикстером як на мовному, так і на мовленнєвому рівнях та полягає в порушенні логіко-поняттєвих, онтологічних та валоративних норм.

а) Порушення логіко-поняттєвих норм (51,18% від усіх досліджених жартів трикстерів США та Великої Британії). Трикстер ставить у протиріччя імпліцитний та експліцитний плани мовленнєвого вираження. Ця семантична невідповідність, що є присутньою в жартах трикстера, передбачає собою ефективний механізм впливу на реципієнтів. Вони створюють в уїдливій матерії текст, проблемну ситуацію та представляють оказіональні сполучення як гармонійне ціле [239, с. 9].

У наведеному прикладі трикстером виступає Дональд Трамп, який намагається підвищити собі рейтинг критикою іншого політичного діяча колишнього кандидата в президенти США, республіканця Теда Круза:

(57) D. Trump: You look at the way that he's dealt with the Senate, where he goes in there, frankly like a little bit of a maniac. But I do think he's got the right wonderful temperament. You're never going to get things done that way [20].

Логіко-поняттєве протиріччя базується на рисах характеру, які приписує собі Д. Трамп, – людяність, правильність та відкритість, у той час він відомий своїми різкими характеристиками на адресу інших. Гумористичний ефект спричиняється антиномією: *maniac – wonderful temperament* – результатом стає оксюморон.

Хронотопом наступного прикладу є розмова директора з викладачем, який не розуміє, чому його студенти не хочуть вивчати Моцарта:

(58) *Mrs. Willis: Even imagine! Mozart! It's classics...How even they dare not to want to hear about him?*

Principal: Mrs. Willis, maybe, they want to sing music from their generation, not yours [28].

Директор грає амплу трикстера у своїх спробах покращити методику викладання його співробітником. Імпліцитно директор-трикстер натякає на консервативність та відсталість поглядів викладача (*sing music from their generation, not yours*).

У нижченаведеній комунікативній ситуації, що відбувається між друзями під час їх зустрічі, один з них виступає трикстером. Своїм негативним висловлюванням, поданим у жартівливій формі, щодо талановитості товариша він не ображає його, а навпаки, підначує та спонукає до дії, тобто обхитрує його (хитрість – історична риса трикстерів-тварин):

(59) *Your talent is like the Loch Ness monster. Nobody has seen it yet [22, с. 1288].*

Комічний ефект створюється прийомом іронії за допомогою порівняння відсутності таланту людини з Лохнеським чудовиськом. Техніка зниження, використана трикстером, є показником високого рівня сарказму.

б) Порухення валоративних норм (24, 8% від усіх досліджених жартів трикстерів США та Великої Британії). Для жителів США та Великої Британії характерна орієнтація на досягнення успіху та благополуччя – прагнення до Американської мрії (США) та Золотої вершини (Велика Британія). Американці та британці вірять своїй владі, вважаючи, що

вона приведе їх до бажаного. У наступному прикладі трикстером Джоном Стюартом обігрується моральне право кожної людини обирати соціальний та політичний курс своєї нації:

(60) *President Bush: Americans do not have to choose between a strong economy and a clean environment.*

Jon Stewart: You'll get neither and like it! [45]

Дж. Буш стверджував, що американці мають як сильну економіку, так і чисте навколишнє середовище. Американський політик Дж. Стюарт набуває рис трикстера, ставлячи під сумнів слова Дж. Буша: американцям не потрібно нічого обирати, в них немає ні першого, ні другого – антитеза створюєкомічність.

Ще одним ціннісним культурним параметром жителів США та Великої Британії є їх бажання говорити про все у подробицях. Іноді така деталізація дратує та є зайвою, що і критикується Бернардом:

(61) *Manny's parents come to London to visit their son. His father is very talkative and likes to tell stories about himself. One evening while the men drink a bottle of brandy, he starts to tell a story, but it is important for him to tell it with all the exact details. This becomes very annoying for Bernard after some time.*

Father: Of course, I spent most of my time working for the big companies. But I did dabble at being an entrepreneur, like you two. Remember Manny, 1972 it was. I got back from that conference and...No, 1973 it must have been. Er, we weren't in the bungalow any more...Yeah, that's right we moved into the semi. Or was it a gatherhouse? No, no, I think it was the semi.

Bernard: More details please! What time of year was it? What jumper were you wearing? [7]

Бернард використовує їдкий сарказм у зв'язку з монотонністю та перенасиченістю фактажу в розповіді батька Мені. Темою жарту виступає глузування щодо лаконічності (*More details please! What time of year was it?*) та невірність відповіді, не в тему (*What jumper were you wearing?*).

в) Порухення онтологічних норм (24,02% від усіх досліджених жартів трикстерів США та Великої Британії). Релігійність американців та британців є окремою темою для глузування. У нижченаведеному прикладі з метою підвищення свого рейтингу, політик удається до міфологізації свого іміджу.

(62) *Barack Obama: Finally, I believe that my next hundred days will be so successful I will be able to complete them in 72 days. (Laughter.) And on the 73rd day, I will rest.*

LAUGHTER [26].

Барак Обама виступає перед електоратом у звичайному костюмі, але створює алюзію власної всемогутності, перефразувавши біблійне висловлювання про створення світу на гумористичний лад. Комізм полягає в ототожненні себе з Богом.

Наступний приклад стосується зауваження, що робиться одним колегою стосовно іншого. Зауваження є іронічним та сприймається як критика:

(63) *I welcomed my first-grade students into the classroom, my sub-teacher noticed my polka-dot blouse and paid me the ultimate first-grade compliment: Oh, you look so beautiful – just like a clown [28].*

Колега-трикстер робить комплімент своєму колезі, проводячи асоціацію одягу викладача за схожістю з професією клоуна (*polka-dot blouse*), що є очевидним порушенням онтологічної норми дотримання офіційного стилю на робочому місці. Комізм підсилюється парадоксом: характеристика *beautiful* не корелює з маскою клоуна (*Oh, you look so beautiful – just like a clown*).

Проаналізоване процентне співвідношення порушень мовленнєвих норм, властивих трикстеру США та Великої Британії, надано на діаграмі 9 (див. Додаток В).

Проведений аналіз підтверджує, що в карнавальному просторі трикстер утілює зворотно-поступальну дію (виражає негатив у формі позитиву,

гумору): він лише прикидається безпорадним, щоб застати антагоніста зненацька. Трикстер використовує гумор та сміх як стверджувальні механізми, які не руйнують життя, а переносять його на більш духовний, вищий рівень.

Висновки до розділу 2

1. Спільними точками перетину прояву різновидів дурня-сміхача як творців комічного – клоуна, блазня, буфона та трикстера – в діалектичних принципах у лінгвокультурі США та Великої Британії є такі:

- залучення вербальних, невербальних та надвербальних засобів для створення комічного: вербальна сфера є найбільш частотною для всіх, окрім постатей клоуна (поєднання невербаліки та надвербаліки, особливо колоритної міміки та жестикуляції) та трикстера (зооморфні атрибутивні надвербальні характеристики);

- обумовленість реакцій адресатів та адресантів (дурень-сміхач – посмішка та високий рівень емоційності; аудиторія, публіка – сміх та посмішка); вільне володіння собою та аудиторією; символічний підтекст (метафоричність мовлення).

2. Своєрідність карнавалізації комунікативного простору клоуном США та Великої Британії виражається у: а) принципі діалектичного історизму: дотримання традиції клоунади – оригінальний грим, реквізит та костюм, що запам'ятовується, створення образу та асоціація лише з певним клоуном; первинні формати виступу – інтермедії на заздалегідь підготовлену тематику та робота в парі; б) принципі діалектичного взаємозв'язку: у невербальній сфері елементи ексцентрики та буфонади викликають посмішку та сміх аудиторії; у вербальній сфері – форма подачі як гумористичні комедії, комедії у жанрі стенд-ап. Клоун з публікою взаємодіє у діадах: Клоун – Клоун – Публіка, Клоун – Публіка, Аудиторія – Клоун, Клоун та Самість;

в) принципі діалектичного протиріччя: створення протиріччя у композиції виступу (порушення сюжету комунікації) та персонажних лініях (навмисній чи ненавмисній зміні соціальних ролей учасників комунікативної ситуації).

3. Діалектичність карнавалізації комунікативного простору блазнем утілюється в: а) принципі діалектичного історизму: прототипічність сучасних блазнів Середньовічним відповідникам, які служили при дворах знатних осіб; володіння інтелектуальним комізмом, що виражається за допомогою філософської стилізації, цитування, фразеологізації та каламбуру мовлення; мовна кмітливість; традиційність блазнівського костюму офіційного блазня, який підкреслює його класичність; б) принципі діалектичного взаємозв'язку: зв'язок між блазнем та аудиторією, що приймає форми кооперативного партнерства (відкритість та доброзичливість блазня, створення дружньої атмосфери сміху); критичної комунікації (провокаторство, критика вад та недоліків суспільства у гумористичній формі); та емпатики (залучення вербальних та невербальних компонентів одночасно, незрозумілість гумору з вилученням одного з них). Блазнями США та Великої Британії характерна критична комунікація, що пояснюється природою блазня та установкою не тільки посміятися, але й провчити та навчити; в) принцип діалектичного протиріччя: блазень США та Великої Британії у більшості випадків звертається до порушення логіко-поняттєвих норм (38,3%), як такого, яке швидше сприймається аудиторією-адресатом, що є важливим у професійному руслі жартів цього дурня-сміхача.

4. Специфіка прояву англомовного буфона в діалектичних принципах полягає у: а) принципі діалектичного історизму: найбільш розповсюджені техніки буфона США та Великої Британії, є класичний гумор (А є настільки В, що С, Уо тама є В, що С) та широковідомі жарти (діалогічні, монологічні та віршовані); б) принципі діалектичного взаємозв'язку: створення та підтримка позитивного настрою, спрямування комізму на гармонізуючу та фасцинативну функції. За кількісними

підрахунками буфонам США та Великої Британії властиве більше втілення гармонізуючої функції, що пояснюється їх природою – комізмом-підтримки; в) принципі діалектичного протиріччя: порушення норм на всіх рівнях – мовному, мовленнєвому, логіко-поняттєвому, онтологічному та валоративному, але превалює логіко-поняттєвий рівень (47,8 % від усіх досліджених жартів буфонів США та Великої Британії). Відповідна тенденція пояснюється легкістю підмічання та продукування гумору за порушення цієї норми, беручи до уваги те, що буфон діє у повсякденному житті та не має прописаного сценарію.

5. Діалектичність карнавалізації комунікативного простору англomовним трикстером відображається у: а) принципі діалектичного історизму: прив'язаність до історії у репрезентації національно-культурної специфіки у прецедентних феноменах. За кількісними підрахунками найбільш розповсюдженим є прецедентне висловлювання у формі оригінальних або перероблених цитат, цитування частини тексту під час продукування жарту; б) принципі діалектичного взаємозв'язку: конфліктне або маргінальне контактовстановлення у формах співпраці, кооперації та конкуренції. Конкуренція найбільш широко представлена англomовним трикстером у його історично закладеній природі хитруна; в) принципі діалектичного протиріччя: превалювання порушення логіко-поняттєвих норм, що ставить у протиріччя імпліцитний та експліцитний плани мовленнєвого вираження. Глузування, що виникає в результаті цього, розглядається трикстером інструментом розвитку та спонукання адресата до дії.

Основні положення розділу 2 відображені в таких публікаціях автора [207; 211; 213; 215; 217].

РОЗДІЛ 3

УТІЛЕННЯ ПРИНЦИПУ ТВОРЧОЇ АКТИВНОСТІ ДИСКУРСИВНОЇ ОСОБИСТОСТІ ДУРНЯ-СМІХАЧА США ТА ВЕЛИКОЇ БРИТАНІЇ

3.1. Клоун

3.1.1. Лінгвокреативність циркового, естрадного та театрального клоунів

Цирковий, естрадний та театральний клоуни є одними з утілень сміхової природи дурня-сміхача як творчої дискурсивної особистості. Головним для них є викликати сміх публіки. Для цього клоуни будують умовно-ігрове поле, яке відтворює, імітує реальне життя, представляючи його в гіперболізованому вигляді. Ця інтерпретація є обігриванням клоунами комічних ситуацій за допомогою авторського сценарію, нелінгвістичного та лінгвістичного планів вираження. Вона набуває комізму завдяки залученню креативності як інгерентної риси дурня-сміхача.

В. Б. Шапар визначає креативність як здатність породжувати незвичайні ідеї, відхилятися від традиційних схем мислення, швидко вирішувати проблемні ситуації [362, с. 225-226]. С. О. Степанов підкреслює, що креативність є певним рівнем творчої обдарованості, здібностей до творчості, які проявляються в мисленні, спілкуванні, окремих видах діяльності й становить відносно стійку характеристику особистості [цит. за 379, с. 173].

Цирковий, естрадний та театральний клоуни проявляють свою креативність у дивергентному мисленні, кмітливості, гнучкості мислення та сприйнятті, неоднозначному баченні та інтерпретації. Бажаючи вплинути на аудиторію, вони підбирають різні мовленнєві та немовленнєві засоби, використовують будь-які прийоми у відповідності до своїх намірів і прогнозують реакцію адресата. На основі проаналізованої вибірки виступів

клоунів з англомовних телевізійних шоу, новин та художніх фільмів, що перебувають у вільному доступі на відеохостингу YouTube, головним компонентом їх комізму служать надвербальна (далі – НДВЗ) (36%) та невербальна (далі – НВЗ) (37,5%) сфери; другорядною є вербальна сфера (26,5%) (*діагр.10*) (*див. Додаток Д*).

а) Надвербальна сфера (36%) виражається прийомами перебільшення та гротеску, що проявляються в одязі (надмірно строкатий, яскравий одяг, шляпки-канотье; піджаки та плаття не за зростом; велика кількість кишень), взутті (великі черевики з округленими носками), реквізиті (звичайні речі: англійська булавка, клаксони, дудки, газети, графіни, бутилі, яйця, цегла з пенопласту, гирі, пістолети, чемодани тощо, але великих або навіть гігантських розмірів), перуках (великі та волохаті за об'ємом) (*рис. 1*) (*див. Додаток Г*).

Відомий у США клоун Тріска (Frank Oakley або Slivers) на арені презентував репризу, в якій зображував людину, що займається кінним спортом, але є недосвідченою в ньому. Для створення гумористичного ефекту він обрав двох гігантських омарів, на яких намагався забратися та поїхати, – саме так комічно виглядає людина без досвіду під час своїх перших спроб зайнятися кінним спортом.

б) Невербальна сфера (37,5%) часто обігрується клоуном у поєднанні з вербальною, завдяки надмірній, емоційній жестикуляції, майстерній комічній міміці, щирій посмішці та схильності до інтимної (0-45 см) або персональної (46-120 см) дистанції між партнерами-клоунами під час виступу. Невербальні засоби створення комічного засновуються на прийомі пародіювання, що дає змогу клоуну гостро проявляти себе в русі (посміхатися, радіти, сердитися, плакати, бавитися, сваритися, кричати, жартувати тощо). Ці засоби особливо характерні килимовим клоунам, які на манежі перебувають протягом усієї програми, продукують підводки до номерів, заповнюють паузи вербальними жартами та знаходяться в постійному контакті з аудиторією. Вони роблять спроби у намаганнях

повторити номери попередніх артистів – жонглерів, акробатів, ходульників тощо – але це повторення виконується незграбно, пародійно, у властивій клоунській манері, що викликає сміх глядачів. Наприклад, одне з таких пантонімічних антре виконувалося Грегом та Карен Де Санто (*рис. 2*) (*див. Додаток Г*).

Також органічним прикладом поєднання жестів, міміки, пантоміми та вербального гумору є виступ клоуна Печели Мейсон з Лос-Анджелеса. Вона запропонувала альтернативну інавгураційну промову для тих, хто не голосував за Дональда Трампа. Використавши свого персонажа Future Clown, Мейсон синхронізувала промову нового президента під час прямого ефіру в соціальній мережі Facebook. Коли Трамп говорив про велике майбутнє Америки «America first», Мейсон з'явилася в зелено-коричневому костюмі в горошок, у комплекті з кубістичним головним убором і драматично розфарбованим обличчям (*рис. 3*) (*див. Додаток Г*).

Така поведінка стала проявом осміяння і непогодження з політичною кампанією обраного президента та проведенням аналогії його з образом клоуна.

в) Вербальна сфера (26, 5%) комізму виражається клоуном завдяки мовній креативності, що задається несерйозністю ігрового простору та полягає у створенні унікальних комічних текстів. У мовленнєвому вираженні комічне в англomовного клоуна превалює на фонетичному, морфологічному, лексико-семантичному рівнях.

Фонетичний та морфологічний рівні комічного цирковими, естрадними та театральними клоунами актуалізуються:

1) Різноманітністю вигуків, що в контексті набувають комічності (*табл.1*) (*див. Додаток Г*) [340]. Вербальні (звуконаслідування) і паравербальні (параграфемні) засоби апелюють до звукової пам'яті читача, активуючи створення в його уяві акустичного образу. Отже, звукова сенсорна система людини-читача в такому випадку частково працює як сенсорна система людини-слухача [92, с. 107]. Наприклад, на телевізійному

шоу «Clown Show» (2015), присвяченому Міжнародному жіночому дню, клоун виступає перед аудиторією з характеристикою жінок:

(64) *Tim the Clown: Women are like cars. You know what I mean? We all want a Ferrari... Ooh-la-la!. sometimes want a pickup truck.... Zing!. and end up with a station wagon. Muahaha!* [95]

Разом із лексичними одиницями *cars*, *Ferrari*, *pickup truck*, *station wagon* комізм породжується фонетичним обігруванням емоцій клоуна при згадці про типи жінок, що розташовуються у зниженій послідовності (*Ooh-la-la!* – радість; *Zing!* – несподіванка; *Muahaha!* – тріумфальний комічний сміх від розчарування) – за допомогою прийому градації. Комічний ефект підсилюється прийомом антиклаймаксу: оцінка чоловіками жінок порівнюється з нереалізованими бажаннями чоловіків – завжди мати при собі «жінку-бентлі», коли зазвичай – це звичайна «машина універсал».

2) Алітерацією. В наведеній репризі клоун повторює приголосну *b* (*Bingo with **billions***) з метою комічно представити Конгрес США:

(65) *Red Skelton: Congress: Bingo with **billions*** [68].

Комічний ефект виникає у зв'язку з порівнянням клоуном Редом Склтоном державної установи з грою в бінго, що є грою випадковостей. Комунікативній ситуації властива сатиричність. Гумор засновано на порушенні законів світобудови.

3) Асонансом. Клоун Бозо використовує асонанс голосної *a* (*Grand grand March! So, march*). Асонанс породжує омонімію (*Grand* – знамений (назва свята); *grand* – великий (опис події); *March* – марш; *march* – марширувати), чим повністю підкорює аудиторію, яка сприймає ігрову, веселу тональність клоуна:

(66) *Bozo the Clown: We had fun today. But now, it's time for the Grand grand March! So, march, Audience, Follow Me! (Blows his whistle) (To the viewers) Goodbye! (We see audience exiting on stage as the credits rolls)* [92].

4) Анафразою (морфологічна гра звуків). Комунікативна ситуація відбувається між клоуном Красті та поліцейським:

(67) *Krusty faces imprisonment after being revealed as a tax fraud.*
Krusty the Clown: I can't go to jail. I got a swanky lifestyle. I'm used to the best.

IRS Agent: Krusty, this is America. We don't send our celebrities to jail.
We're just going to garnish your salary.

Krusty the Clown: You're going to garnish my celery?

IRS Agent: Please, Krusty, no jokes.

Krusty the Clown: Who's joking? Oh, I don't understand what you're saying, it all sounds so crazy to me [99].

Комізм спричиняється накладанням фонетично схожих слів – *salary/celery*, які у поєднанні з дієсловом *to garnish* набувають різних значень (*to garnish salary* – «вручити третій особі наказ суду про накладення арешту на наявне у нього майно боржника; *to garnish celery* – «прикрашати селерою, салатом»).

Лексичні та семантичні засоби для створення комічного ефекту представлені клоуном на арені, манежі або сцені під час роботи з публікою такими прийомами:

1) Пародія, порівняння. Американський клоун Ден Райз, якого іменують Королем клоунів, в одному зі своїх відомих антре, виступав зі свинею Сибіл:

(68) *Dan Rice : I've seen the Learned Pig. Tis queer to see a hog become a seer. He knows his letters, and can hunt the alphabet without a grunt; can add, subtract, and knows the rule as well as any boy in school; by working with his head and snout he finds the truth without a doubt. Tis wondrous how a brute so low was taught by man so much to know! [66]*

У цьому номері порушені онтологічні норми: свиню навчили людським здібностям, але, зрозуміло, що свині вони не потрібні. Гумор ґрунтується на комічності ситуації, вираженої фонетичними та лексичними засобами (уявіть хрюка, який замість хрюкання вимовляє літери (*knows his letters – grunt*) та знає математичні правила (*add, subtract, and knows the rule – in school*)), а

римування додає експресивності (*head and snout – doubt; a brute so low – to know*).

2) Прийом обманутого очікування, який перебуває в основі комізму такої комунікативної ситуації та спричиняє порушення логіко-поняттєвих норм:

(69) *Margo the Clown: Bill's thirty-two. He looks thirty-two. He looked it five years ago; he'll look it twenty years from now. I hate men* [58].

Комізм побудований на заздрості клоунеси, яка розіграє адаптацію американської картини-драми «Все про Єву». Вона вбивається щодо того, що жінки старіють, а чоловіки – нібито ні. Перша та друга частини її промови знаходяться в інконгруентних відносинах (*Bill's thirty-two. He looks thirty-two. He looked it five years ago; he'll look it twenty years from now* – відчуття гордості; *I hate men.* – неприкрита злість, роздратування).

3) Алогізм. В основі нижченаведеного жарту знаходиться хитрість клоуна:

(70) «*I'll have the number 57*», *he tells the waiter.*

«*That is the price*», *the waiter says back.*

«*In that case I'll have the number 4*».

«*The carrot?*» [3]

Комунікативна ситуація набуває комічності за допомогою зазначення клоуном одного й того ж самого блюда двома різними способами – ціна (*the number 57*) та за порядковим номером (*the number 4*).

4) Полісемія. Два клоуни презентують репризу на сцені, граючи ролі друзів; вони обговорюють візит до лікаря:

(71) *Clown 1: Hey, friend-clown, why did you go to the doctor?*

Clown 2: I was feeling a little funny.... [55].

Комічність ситуації створюється подвійним значенням епітета *funny*:

1) веселий, дотепний, смішний; 2) дивний, чудний (розмовне).

3.1.2. Творча мовленнєва діяльність лікарняного клоуна

Лікарняний клоун є «ідеалом поєднання внутрішньої творчої свободи та зовнішніх практик» [287, с. 292], «неідеологізованою персоналією, що володіє бажанням ризикувати, підходити до життя як до творчого акту та знанням існування в хаосі» [309, с. 302], «квінтесенцією розумової активності, творчого мислення та креативного потенціалу» [321, с. 605]. Головною метою креативної діяльності лікаря-клоуна є регулярна допомога хворим у подоланні постійного стресу у лікарні на будь-яких етапах лікування, що виконує психотерапевтичну функцію. Головним компонентом комізму лікарняних клоунів є вербальна (51 %) та невербальна (28%) сфери; другорядною є надвербаліка (21%) (*diagr.11*) (*див. Додаток Д*), що підтверджується проаналізованою вибіркою виступів лікарняних клоунів.

а) Основним методом надвербальної (21 %) та невербальної (28 %) сфер жанру лікарняної клоунади є гра, що є «довільною, внутрішньо вмотивованою діяльністю, яка передбачає гнучкість у вирішенні питання про те, як використовувати той чи інший предмет» [143, с.123-124]. Вона залучає, розважає, спонукає, створює відчуття напруження та очікування. Лікарняна клоунада безпосередньо пов'язана з ігротерапією. У процесі гри лікарняний клоун вирішує певні завдання: 1) створює для людини атмосферу безпеки; 2) розуміє і приймає світ людини; 3) заохочує вираз емоційного світу людини – клоун сприймає все без винесення суджень.

З точки зору ігрової терапії, лікарняна клоунада – одна з форм психолого-соціальної підтримки, що полягає в інтерактивній взаємодії клоунів з пацієнтом та його оточенням, що спрямовано на підтримку позитивного емоційного стану, допомогу у боротьбі з негативними емоціями; в ній використовуються методи циркової клоунади та ігротерапії [282, с. 23; 360]. Найбільш розповсюдженими прийомами створення комічного в лікарняній клоунаді для реалізації психотерапевтичної функції є буфонада та ексцентрика, які спричиняють реакцію учасників: посмішка, сміх або

аплодисменти. Для цих прийомів характерне прагнення виконавця максимально підкреслити зовнішні характерні ознаки персонажа та схильність до різких перебільшень.

Лікарняні клоуни активно використовують яскравий гротесковий грим, великий за розміром костюм та різноманітний трюковий реквізит. Різновидами ексцентрики та буфонади є буфонадний антре, комічна сценка без слів, яка будується на зіткненні контрастних характерів клоунів, фокуси [345, с. 6]. Додаток Е містить приклади ексцентрики та буфонади: антре, що складаються з лацци (*рис. 1-8*); комічні сценки без слів (*рис. 9-14*); фокуси (*рис. 15-16*) (*див. Додаток Е*). В основі буфонади та ексцентрики перебуває зіткнення контрастних характерів клоунів, що приводить до побудови комічних асоціативних зв'язків, парадоксів та алогічної поведінки.

б) Вербальна сфера жанру лікарняної клоунади втілює силу слова лікарняного клоуна та його впливу на пацієнта. Тематика лікарняної клоунади розмежовується на два типи: побутові теми (використання пісень, скоромовок, казок, жартів, обговорення стану здоров'я пацієнта за порушення моральних, етичних, релігійних, соціальних та політичних тем) та випадки чорного гумору, який дає людині, що одужує, можливість подивитися на ситуацію з комічного боку.

На основі аналізу відео фрагментів та скриптів медичних діалогів, узятих з Інтернету, що були записані в клініках США та Великої Британії під час візитів лікарів-клоунів до лікарень, основними типами гумору як механізму творчого та креативного підходу клоунів до реалізації психотерапевтичної функції сучасного англomовного медичного дискурсу визначаються: комізм глузування, комізм підтримки, комізм стереотипу, комізм сарказму, комізм дисбалансу.

Комізм глузування – це емоційна реакція, яку викликає конкретний набір оцінок, а саме сприйняття події або ситуації як безглуздо-смішних або кумедних. Із комізмом глузування пов'язується емоція – специфічне відчуття благополуччя, яку описують такими поняттями, як «забава», «радість»,

«веселощі», «життєрадісність» і «розвага». Лікар-клоун заграє з пацієнтом, який має проблеми з надлишковою вагою:

(72) *Doctor Clown: My stomach is getting awfully big.*

Patient: You should diet.

Doctor Clown: Really? What color? [34]

Приписуючи собі вади пацієнта, лікарняний клоун питається в нього поради, чим і створює комічну ситуацію. Вона будується на співзвучності лексеми *diet* (перейти на дієтичне харчування) та словосполучення *dye it* (пофарбувати). Суміщення значень робить комунікативну ситуацію алогічною.

Комізм підтримки характеризується виразом чутливості: підтримка людяності (гумор допомагає персоналу показати, що вони ставляться до пацієнтів не як до роботи, а як до живих людей). Наступний жарт часто демонструється лікарняними клоунами у приймальному відділенні після своєчасної та безпечної доставки пацієнта до лікарні на етапі обстеження та постановки йому діагнозу.

(73) *A man, after being hurt, calls 911 for help.*

Man: Operator, operator, call me an ambulance!

Clown: Okay, sir, you're an ambulance! [109, с. 111]

Вищенаведений жарт демонструє двозначність лексеми *to call*: 1) викликати та 2) називати, що виражається омонімією слова *call me*: «викликати» (швидко) та «називати» (швидкою).

Особливої уваги в комізмі підтримки лікарняних клоунів набуває музична складова. Пісні додаються як до повсякденного репертуару лікарняних клоунів або виконуються з певної нагоди. Намагаючись встановити контакт із пацієнтами, Доктор Haven't-A-Clue часто спонтанно співає пару рядків із пісні, що приймає форму фрази або коментаря, про який йому розповідає пацієнт, у гумористичній формі. У тексті прикладу 74 (Додаток Є) лікарняні клоуни творчо підійшли до переробки відомої різдвяної пісні «Jingle bells» [61] – в ній вони співчують собі та пацієнтам у

зв'язку з проведенням Різдва не вдома, а в лікарні. Лікарняний клоун у пісні сміється сам з себе, а пацієнт сміється разом з ним. Образність пісенного уривку полягає у використанні: 1) рими (*way – 4-A, galore – floor, dismay – Day, go away – holiday тощо*); 2) гіперболи, гротеску (*the charts are stacked galore, nice guys finish last, This could drive me crazy, This will be the death of me, an awful way to go тощо*); 3) алітерації (*Jingle **B**ells, jingle **b**ells; sick, so, slick*); 4) іронії (*I am stuck at work again 12 hours on Christmas Day!, Christmas go away, the good they say die young, Christmas is no fun this year тощо*); 5) градації (*sad, mad, off*); 6) антитези (*a dose of Milk of Mag – full of !#?**); 7) гібридності фразеологізмів (*blast the mistletoe*). Подібний пісенний мотив, а саме специфіка створення його образності, породжує двозначність, нерозуміння, яке стає основою комічного.

Підтримка притаманна не лише парі лікар-клоун – пацієнт, але й лікар-клоун – лікар-клоун. Лікарняні клоуни залучають гумор у своєму повсякденному міжособистісному спілкуванні, щоб покращити настрій один одному та створити позитивну атмосферу. Ця підтримка служить опорою не тільки лікарняним-клоунам, але й пацієнтам: якщо лікар у доброму гуморі, то й пацієнту – на краще. Саме така ситуація демонструється нижче:

(75) *One of our favorite night docs came up to our med-surg unit one night and asked a group of us if we wanted to have a beer after work. He asked, deadpan, «Do you like Colona?»" We were like, «Corona?» And he said, «No, Colona,» and showed us a picture of an x-ray of a pt in the ED with an unopened beer bottle stuck up his bum. It was so funny to us because this doc was usually so stoic and serious! Used to work with a gastroenterologist who was not adverse to disimpacting patients (and cleaning up) himself. I loved that man [61].*

У цьому прикладі лікарняний клоун-хірург намагається підняти настрій своїм колегам після важкої зміни. Комічний ефект полягає в омані, що виникає у ситуації некоректного розуміння іншими лікарняними працівниками слів, що близькі за своїм звучанням – паронімія: *Colona* – марка пива та *Corona* – музикальна група. Комізм підсилюється

атрибутикою – знімок рентгену з невідкоркованою пляшкою та стереотипністю, що склалася саме про цього лікаря-клоуна в колективі – відлюдник.

Комізм стереотипу пов'язаний з осміянням дурості, некомпетентності, ліні та інших стереотипних професійних та непрофесійних недоліків людей та загальновідомої інформації, що обурює і дратує. Висміюючи їх, лікарняному клоуну вдається мінімізувати страждання пацієнта або навіть спонукати на отримання певного задоволення та зиску від них.

(76) Patient (to cosmetic surgeon): Will it hurt me, doctor?

Doctor Clown: Only when you get my bill, Mrs Brown [63, с. 89-90].

Стереотип, що обіграється лікарем-клоуном, – це медицина США та Великої Британії, що потребує багато коштів. Для створення комічного ефекту лікарняний клоун залучає прийом наївної правди, що на побудованому контрасті інтенцій веде до порушення логіки мислення. *Hurt* розглядається у двох значеннях: 1) хворіти як мати поганий стан здоров'я; 2) погано себе почувати психологічно та морально у зв'язку з проблемою, що виникла.

Окрім грошового стереотипу, у сучасному світі у сфері медицини розповсюдженою тематикою стереотипу для обігравання в гуморі лікарем-клоуном є віра в те, що час виконання послуги та оплата за неї є прямо залежні.

(77) Patient: How much to have this tooth pulled?

Doctor Clown: \$100.00.

Patient: \$100.00 for just a few minutes work?

Doctor Clown: Well, I can extract it very slowly if you like [12, с. 267].

Комізм полягає у гіперболізації залежності кількості грошей від швидкості проведення операції. Цей гротеск утворює невідповідність у мовленні лікаря-клоуна з метою емпізи (*I can extract it very slowly if you like*), що і провокує комічний ефект.

Комізм сарказму спирається на викриття та уїдливість. Наприклад, він проявляється в ситуації, коли людині, яку обстежили і не знайшли онкологічного захворювання, розповідають жарт:

(78) «*Doctor*»: *I have the results from your blood exams. They show that you have leukemia!*

«*Patient*»: *[Takes a deep breath and resumes talking] Thank God! I thought you were going to say I have cancer!* [63, с. 72]

Гумор базується на необізнаності «пацієнта», який не розрізняє синонімічні медичні терміни (*leukemia* та *cancer*).

Лікарі-клоуни не тільки можуть брати участь в обстеженні пацієнта, але й коментувати хід справи, проявляючи свій творчий потенціал. Після обстеження дуже надокучливого пацієнта, лікарняний клоун умисно створює мовленнєву аномалію, щоб продемонструвати своє невдоволення поведінкою пацієнта.

(79) *Long time ago, we had a patient named Faith. She was difficult, demanding and manipulative. The doc was worn out and aggravated by her antics. He was sitting at the nurse's station with me, when this patient found him and gave him another good round of ranting and raving. After she left, the doc looks at me, defeated, and sighs, «If she's Faith, then I don't want it. I hereby declare myself an atheist» [61].*

В основі мовленнєвої гри лікаря-клоуна перебуває штучно побудована полісемія іменника *faith*: 1) віра; 2) реальне ім'я людини, яке залишається на імпліцитному рівні.

Комізм сарказму використовується у спілкуванні лікарняних клоунів на міжособистому рівні. Висміюючи вади інших лікарів або медичного персоналу в цілому, лікарняні клоуни вивільнюють емоції, а також у такий спосіб розважають пацієнтів – пацієнт споглядає за ситуацією, тому опосередковано стає її учасником. Наприклад, випадок, що відбувся в інтенсивному відділенні:

(80) *One of our intensivists is a stickler for absolutely correct medical terminology. I was reporting some lab values to her in rounds and I said, «The BUN and creatinine are x and y...» at which point she interrupted and said tersely, «A bun is something you wear on your head», because I had said it like that, instead of blood urea nitrogen or B-U-N spelled out, which was her preference. We have rapport though, so I just rolled my eyes and said, «I think we both know what I mean». The other nurses at the station started giggling and snickering at that point. We all had a good laugh [55].*

Саркастичність лікарняного клоуна спрямована проти прискіпливості щодо термінології іншого лікарняного клоуна. Гумор пов'язаний з грою слів *bun*: 1) азот мочевиної крові (АМК) як аббревіатура; 2) кексик, здоба; 3) задниця. Множинне значення лексеми *bun* створює комізм.

Комізм дисбалансу будується на розгляді невідповідностей та різних інтерпретацій, він може допомогти людині змінити її погляд на стресову ситуацію, переоцінивши її з новою і менш загрозливою точкою зору. Цей вид комізму використовується як засіб когнітивного управління подіями і ситуаціями, які загрожують благополуччю людей, перетворюючи їх на щось несерйозне та смішне.

У прикладі нижче дисбаланс виникає завдяки неординарному ставленню лікаря-клоуна до проблеми пацієнта – проковтування ручки:

(81) *Parent: Doctor, my child has just swallowed my ballpoint pen.*

Doctor Clown: I'm coming.

Parent: What can I do to help him, doctor?

Doctor Clown: Use a pencil [19].

Лікарняний клоун переводить описану проблему у площину нормального та дає «життєву» пораду – використати альтернативний предмет (*Use a pencil*). Комізм виникає завдяки залученню гумористичного прийому алогізму, що умовно знижує стресовість моменту для пацієнта та його родичів.

Або:

(82) *Patient: Doctor, I have a serious memory problem. I can't remember anything!*

Doctor Clown: So, since when did you have this problem?

Patient: What problem? [55]

Намагання клоуна дізнатися у пацієнта, коли почалися проблеми, є насамперед неможливим, що створює контраст у мовленні. Контраст набуває стилістичного маркування: перепитування пацієнтом *What problem?* може трактуватися як таке, що проблем нема, тому немає, про що і згадувати.

У лікарняних хроніках також знаходимо опис ситуації заспокоєння пацієнта, що нервує, лікарем-клоуном за допомогою комізму дисбалансу. Задля реалізації цієї мети він рефлексує наявну проблему зі здоров'ям пацієнта на себе. Дисбаланс полягає у створенні неправильної посилки: пацієнт страждає, а не лікар.

(83) *I was with him in the patient's room as she went on another tangent. She went on and on and on, yelling, refusing assessment, and becoming hysterical. She ends with, «I just don't want to die». Suddenly, this classy and kind doc just lost it. He stiffened up and said sternly, «DIE? You're not going to DIE! You know who's going to DIE? Hygiene Queen and I are going to DIE before you do! You're killing us!» [18]*

Комічний ефект створюється гіперболізацією лікарняним клоуном ситуації (*You're killing us!*), що втілює іронічну природу гумористичної комунікації. Комізм підсилюється оксюмороном – лікарняний клоун створює неіснуючу власну назву *Hygiene Queen*, що є натяком на мотив казки (змішення стилів – медичний та художній дискурси), а в казках, як відомо, персонажі не помирають.

Характерною рисою для комізму дисбалансу є неправильна інтерпретація прагматичної спрямованості вислову лікарняного клоуна, що не підкріплюється його образом. У наступному прикладі непорозуміння дисбаланс створюється реплікою ортопеда (*You have on new shoes*), що є звичайним коментарем, знаком уваги, але це спричиняє ефект обманутого

очікування – пацієнт забуває, що лікарняний клоун у житті є просто людиною, і чекає від нього медичного коментаря:

(84) *Patient: We have an ortho who is, putting it as nicely as I can, a nut. I was on the elevator with him one day and he kept looking at me all up and down. He finally goes, «You have on new shoes» [55].*

Проаналізований матеріал доводить, що лікарняний клоун як дурень-сміхач виявляє себе багатогранною особистістю, що демонструє свою виключність, неординарність та творчість на всіх рівнях мови.

3.2. Блазень

3.2.1. Лінгвокреативність блазня в історичній ретроспективі

Блазень створює перформанс на сцені. Головна мета блазня – це представити життя публіці як перформанс. Перформанс є місточком між життям та вигадкою (театром): блазень переносить перформанс у життя, а життя втілює в перформансі. Блазень звертається до мистецтва живого перформансу. Живий перформанс отримує також назву хепенінгу (від англ. *happening* – подія), де артист або його замітник виконують щось реальне, але для публіки це представляє як удавання [295, с.116].

Результатом є виникнення взаємозалежності блазня та публіки: блазень виконує написаний ним або кимось гумористичний текст, публіка вірить йому та його виконанню, вони разом стають частинами одного великого наративного задуму (розіграшу, увесеління, жартівливості). Без публіки перформанс блазня не має сенсу: не буде реакції – подиву, посмішки, сміху, реготу – це робить його виступ закінченим (він досягає мети). Така взаємодія є грою. Специфічна сила гри блазня полягає в його лінгвокреативних характеристиках. Лінгвокреативність блазнів є джерелом подальшої ігрової взаємодії з публікою.

Реалізація креативного потенціалу у мовленні блазнів набуває діалектичної форми та розвивається у діяхронії. З XIV ст. фігура блазня простежується як комічне амплуа в театрі, комедії та трагедії [266]. Цей вид блазня реалізував креативність у надвербальній, невербальній та вербальній сферах. Слід звернути увагу на надвербальну складову історичних постатей блазня, чия специфіка сьогодні не отримала свого продовження в сучасному блазні. Вона виражалася екстравагантністю в одязі та стилі. Його зовнішніми атрибутами були: ковпак з ослиними вухами, з'єднаний фестончатим коміром (мав форму «антикорони»); строкатий жакет з бубонцями та грим: *«was wearing a jester's outfit with bells on, one leg red and the other leg yellow»* [40, с. 19]. Ці риси є втіленням прийомів парадоксу (невідповідний стиль по відношенню до знатного оточення, де працював блазень) та двозначності (несумісність одягу блазня в поєднанні з його мудрими порадами), що створювало комізм.

Незважаючи на те, що надвербальні ознаки історичного блазня відігравали значну роль у створенні його образу, вербальна сфера у продукуванні гумору переважала. Блазень наділявся характеристиками справжньої людини, що відбивалося в його мовленні [105, с. 10; 267; 268]. Найбільш розповсюдженими мовленнєвими засобами, що використовував блазень для створення комічного ефекту, були:

1) Графони як навмисне порушення вимови слова з метою репрезентації їх аутентичної вимови. Наприклад, парономасії:

(85) *Wit: great lubberly, brothers slabber and kiss one another* [13, с. 184].

Блазень використовує звуковий повтор [Λδə] («brother», «another») та близькість звучання слів з приголосними [l] и [b] (*lubberly*, *slabber*).

2) Малапропізм як «викривлення слів та зворотів літературно-книжкової мови, що є різновидом гіперурбанізму в устах малоосвіченої людини» [353, с. 394; 372, с. 223];

(86) *Feste: I'll be suppos'd upon a book, his face is the worst thing about him* [77, с. 62].

Фесте замінює дієслово *depose* (давати свідчення під присягою) в оригінальній всім відомій фразі на дієслово *suppos'd* (вважати) навмисно. Сміховий ефект спричиняється вдаваною неосвіченістю блазня.

3) Лексична невідповідність:

(87) *Player: No, no, no! Dumbshow first, your confounded majesty!* [87, с. 56].

Блазень поєднує непоєднуване: змішення звертання (*your majesty*) та інвективи (*confounded majesty*).

4) Перифраз фразеологізмів, прислів'їв та приказок:

(88) *King: How is it that the clouds still hang on you?*

Hamlet: Not so, my lord, I am too much in the sun [76, с. 78].

Вислів блазня є комічним завдяки паралелі з народною приказкою тієї епохи: «*Out of heaven's blessing into the warm sun*» («залишитися без кола і двора») та екстраполяванням її на інше розуміння *too much in the sun* як перенасичення блиском двору та пишністю свят після смерті батька, що й отримує іронічне втілення. Також наявна мовна гра на основі лексем *son* (син) та *sun* (сонце). Протиріччя спричинюється двозначністю гри слів.

5) Порівняння, метафори:

(89) *Touchstone: Rich honestly dwells like a miser, sir, in a poor house, as your pearl in your foul oyster* [75, с. 489].

Шекспірівський блазень Оселок порівнює високе, духовне (*your pearl in your foul oyster*) та низьке, звичаєве (*a miser in a poor house*), – такі поєднання є неочікуваними та нетиповими, чим сприяють комізму.

6) Парадокс як силогізм, що побудовано на неправильних посилках:

(90) *Clown: Many a good hanging, prevents a bad marriage* [82, с. 33].

Блазень робить умовивід взаємозалежності поєднання двох категорій – гулянь (*hanging*) та шлюбу (*marriage*), результатом є okazіоналізм.

7) Каламбур:

(91) *Feste: Yonder man is carried to prison.*

Bawd: Well: what has he done?

Feste: A woman [78, с. 26].

Каламбур полягає у використанні блазнем Фесте полісемічного дієслова *to do*: 1) робити; 2) вступати в інтимний зв'язок. Лексема *woman* надає мовленню блазня іномовний смисл та вводить адресата до ігрового поля від прямого значення лексеми *to do*, що і створює ефект комічного.

8) Гіпербола, гротеск:

(92) *Wit: She has that everlasting rotation of tongue, that an echo must wait till she dies, before it can catch her last words* [13, с. 248].

Блазень будує комізм за допомогою гіперболізації жіночої звички багато говорити. Перебільшення є двоступеневим: перший ступінь – це гротескність в описі механізму мовлення епітетом *everlasting*; другий ступінь – проведення паралелі між швидкістю мовлення жінки та луною, що не встигає за нею (*echo must wait till she dies, before it can catch her last words*). Гіперболізація базується на інконгруентності, а саме невідповідності якісних характеристик жінки та дійсних властивостей людини та природи, що викликає сміх публіки.

Історичний блазень використовує свій креативний мовний потенціал в якості інструменту реалізації комічного у своєму власному, авторському стилі; відмови від шаблонності; маскуванню істини; надання яскравості та експресивності свого «дурацького» мовлення.

3.2.2. Креативність мовлення сучасного блазня

Сучасний блазень є професіоналом, що працює на сцені перед публікою. Його головною зброєю є сила слова та образу, він виконує комічне амплуа – «розумного жартівника».

Емпіричний матеріал (скрипти та субтитри з телевізійних шоу, новин та стенд-апів США та Великої Британії, що перебувають у вільному доступі на відеохостингу YouTube) було проаналізовано за сферами реалізації комічного (*diagr.12*) (див. Додаток Д). Співвіднесення створення комізму

вербальною (далі – ВЗ) та невербальною складовими англомовного блазня проявляється в двох варіаціях: а) вербальна превалює над невербальною – виступи блазня на сцені, коли він не задіює міміку, жести або рухи, а лише виступає в наративному жанрі; та б) поєднання вербальної та невербальної складових – одна доповнює іншу та підсилює її.

У випадку, коли вербальні засоби створення комічного переважають над невербальними ($VZ > NVZ$), блазень у більшості комунікативних ситуацій (73, 8% від усіх досліджених англомовних жартів блазнів) звертається до інконгруентності на лексичному рівні за допомогою використання каламбурів у своїх виступах. Вони втілюють роль основного прийому оригінальності мовлення цього дурня-сміхача, що наповнене лінгвістично гротеском та парадоксом. В основі каламбурів перебуває двозначність та семантичне відхилення, що приводить до подвійної інтерпретації вимовленого. Наступна комунікативна ситуація відбувається під час американського гумористичного шоу «Jose Jalapeno On a Stick», тематикою одного з випусків було здоров'я людини, а саме захворювання серця.

(93) *Jose Jalapeno: What's a heart's favorite instrument and why? For me It is It is... .The organ. It keeps the beat.*

LAUGHTER [46].

Комічний ефект блазнем Жозе Галапеньо створюється завдяки змішенню полісемантичних лексем *organ* та лексеми *beat*. Лексема *organ* позначає 1) орган тіла; 2) музичний духовий інструмент, а лексема *beat*: 1) битися, стукати; 2) відбивати ритм. Поєднання прямого та непрямого значень цих лексем приводить до комічного ефекту.

Полісемантичність лексем для створення каламбуру використовується блазнями найчастіше. Гра слів, що виникає в результаті, спричинює неспівпадання плану змісту та плану вираження. Публіка виявляє обидва значення, тому виникає новий, третій смисл:

(94) *Carlos Mencia: It is never okay to use the toilet with the door open...I never want to know what comes out of there because sometimes I eat at that restaurant [57].*

Комедіант Карлос Менсія, відомий своїми неоднозначними жартами на теми політики, соціально-класового розмежування, використовує словосполучення *come out* у прямому на переносному значенні одночасно: 1) виходити та 2) ставатися – ця іронічність стає основою для абсурдності ситуації.

Або:

(95) *Bob Hope: Out here in the Pacific, they have typhoons and hurricanes that blow over 200 miles an hour. We have tornadoes and hurricanes back home, but I don't worry about them. The mortgage on my house is so heavy that nothing could budge it [8].*

Американський комік Боб Хоуп іронічно описує високі проценти за нерухомість по іпотеці. Ефект комічного актуалізується в лексемі *heavy*, що є полісемантом: 1) тяжкий, 2) великий та 3) тучний, місткий. Поєднуючи прикметники *heavy* та лексему *mortgage*, дурень-сміхач закладає значення: кредит на будинок настільки великий, що робить нерухомість нерухомою (*budge* – поворухнути) навіть перед лицем стихійного лиха.

Мова блазня США та Великої Британії характеризується численним використанням фразеологізмів у цілях мовної гри: він може пародіювати та видозмінювати існуючі фразеологізми. Комізм наступного жарту засновано блазнем на особливих фізіологічних характеристиках суб'єкта (*deaf boy*) та обіграванні фразеологізму «*a dirty joke*» (вульгарний, неприйнятний жарт):

(96) *Heard about the young deaf boy who used sign language? One day he told his mother a dirty joke and she washed his hands out with soap [39, с. 73].*

За прямим значенням фразеологізм *a dirty joke* – брудний жарт. Накладання прямого та непрямого значень стає приводом для комічної ситуативності: глуха дитина розповіла вульгарний жарт мовою жестів, і мати вимила йому руки. Гумор підсилюється трансформуванням фразеологічного

виразу *to wash one's mouth out with soap* (вимити комусь рот з милом, насварити за неприйнятну лексику) до *to wash one's hands out with soap*.

Ще одним розповсюдженим каламбурним механізмом блазнів є парадокс. Ведучим телевізійного шоу «Daily Show» є американський сатирик Джон Стюарт, який під час виступу акцентував увагу публіки на парадоксальності життєвої ситуації:

(97) *Jon Stewart: I've been to Canada, and I've always gotten the impression that I could take the country over in about two days [45].*

Гумор у комунікативній ситуації Джоном Стюартом актуалізується за допомогою порушення логіко-поннятевих норм, в основі чого лежить стилістична фігура парадоксу: *take the country over in about two days*. Комік інтерпретує завоювання країни (одне із значень *take the country over*) з подорожжю країною. Ця неоднозначність приводить до створення інконгруентної ситуації в пуанті промови.

Другий випадок створення комічного сучасним блазнем полягає не тільки в його вербальній формі, але й у залученні невербальних компонентів як жестів, інтонації, міміки тощо ($B3 = HB3$). Блазень володіє особливою акторською грою. Його основна мета – розповісти жарт таким чином, щоб аудиторії стало весело. У своїх роботах М. Апте зазначає, що словесне виконання є основою для гумору коміків, але також він підкреслює важливість паралінгвістичних компонентів гумору [256; 257]. Коли блазень у своєму виступі поєднує продукування жартів та мову тіла, ця суміш підсилює невідповідність, на якій базується гумор, та є показником наміру несерйозності комуніканта. Жести є невербальними фактичними словами, що сприяють успішному виконанню номеру. Вони дозволяють аудиторії візуалізувати певні аспекти жартів блазня та роблять його виконання більш динамічним. Наприклад, під час виконання номеру під назвою «Hitchhiking» комік С. Райт розповідає про свій досвід спілкування з поліцією.

(98) S.W.: *I had the photograph on my license taken out of focus on purpose, so when the police do stop me, they go (imitates a policeman squinting uncertainly at the license, then handing it back to the driver)*

Audience: (laughter)

S.W.: here, you can go

Audience: (laughter) {applause} [88, с. 166].

Блазень провокує сміх публіки, по-перше, своєю мімікою, коли зображує поліцейського, що мружиться, бо фото неякісно зроблене; по-друге, реакцією полісмена, що віддає йому права та дозволяє їхати – це є натяком, що комедіант був схожим на людину на фото з розмитою зовнішністю.

У своєму іншому виступі з циклу «My Grandfather (ISHAP)» блазень розповідає вигадану ситуацію з життя про те, як він встав з літака, але забув зняти ремінець безпеки. Контекст жарту базується на гіперболізації, що у зачині виступу коміка сприяє страху аудиторії. Подальший гумор створюється розповіддю блазня про абсурдність своєї поведінки – прийом гротеску (*dragging the plane through the terminal... The wings are knocking people over...oh, I'm sorry, I didn't notice*), а також пантомімою – Стівен Райт демонструє, як він бігає з літаком за спиною та тягає його (*рис.1*) (*див. Додаток Ж*). Пантоміма виконується блазнем неправдоподібно – літак є важкою технікою, а блазень тягає його як іграшку, легко та без усіляких зусиль. Неправдоподібність виконання відповідає змісту номера та приводить до комізму:

(99) S.W.: *So I got off the plane and I forget to take off my seat-belt and I'm dragging the plane through the terminal... The wings are knocking people over... then I said: «Oh, I'm sorry, I didn't notice»* [86].

Окрім жестів, під час своїх виступів блазні також активно залучають тембральні характеристики (підвищення / зниження голосу, імітація голосів / регіональних діалектів, цитування) для підсилення вербальної складової комізму своїх виступів. Перебудова однієї суб'єктивної точки зору на іншу без порушень формальної багатоплановості спонукає до зміни темпу, ритму

нарації, сприяє швидкоплинній динаміці сюжету [22, с. 142]. Зміна висоти тональності блазнем виступає прийомом маніпуляції аудиторії – звернення уваги, фокусування на проблемі, виділення необхідних лексем з метою карикатури. Карикатура може зображувати як перебільшені якості людини, що показують, так і наслідувати тон та мову зображуваної людини. Швидкість мовлення блазня змінюється в сторону збільшення – від повільної/середньої до швидкої. Це задає комічну тональність комунікативній ситуації, а також відповідає теорії переваги з боку гумориста, що за допомогою цих технік виражає свій пріоритет.

У нижченаведеному прикладі під час номеру «Phones» комедіант Дж. Сейнфелд використовує зміни інтонації в голосі для продукування гумору.

(100) *J. S.: I'm surprised it doesn't happen more often though, because it's hard to ((whispering)) «Oh wait, put it on the vibrate only». Oh the phones, what we have got nuts with the phones, haven't we? We're crazy with the phones. This guy thinks he needs that phone.*

Audience: (laughter)

J.S.: the thing that amuses me the most about the phone machine is how often we call people now, trying to get the machine.

Audience: (laughter) [{beginning applause}] [43].

Комік Дж. Сейнфелд під час свого виступу вдається до інтонаційних зрушень: спочатку його мова чітка та спокійна, але потім він її різко змінює на шепіт (*oh wait, put it on the vibrate only*), чим змушує публіку зосередити увагу на його виконанні; а потім його мова стає настільки швидкою (*Oh the phones, what we have got nuts with the phones, haven't we? We're crazy with the phones. This guy thinks he needs that phone*) при поясненні проблеми надлишкового використання телефонів, що публіці стає важко зрозуміти, що говорить комедіант. Ця стратегія зміни ритму мовлення Дж. Сейнфелда – від повільного до швидкого – забезпечує розвагу аудиторії. Крім того, вона допомагає розкрити зміст жарту, що слугує соціальною критикою частого

використання телефонів – часті розмови телефоном призводять до того, що людина вже не може чітко виказувати свою думку та розмовляти членороздільно. Гумор випливає з опису абсурдності людських вад, а також інтонаційної техніки, до якої вдається стенд-ап комік.

Наступною фонетичною технікою комізму в поєднанні з вербальними характеристиками є техніка пристосування голосу або його імітація. Блазень робить певну карикатуру, залучаючи прийом пародії. Техніка має дві варіації використання:

- Зміна голосу на період усього номеру – голос-образ; блазень обирає цей варіант, коли презентує в своєму виступі лише одного персонажа, тому наділяє себе його характером, що демонструється паралінгвально (Emo Philips, Rowan Atkinson). Наприклад, Емо Філіпс застосовує промовистий фальцет, що нагадує дитячу інтонацію. Унікальність його образу – інтелігентна особа з фірмовою зачіскою 70-х років та прямою чілкою (рис. 2) (див. Додаток Ж). У своєму виступі він зображує розумного екстрасенса, ставлячи запитання до аудиторії:

(101) *Emo Philips: How many people here have telekinetic powers? Raise my hand* [24].

Комічна тональність створюється невідповідністю образу Емо як обізнаного екстрасенса з його по-дитячому писклявим голосом. А, по-друге, вербальна складова виступу – замість фрази *Raise your hand*, що була б показником вибору та згоди, стенд-ап комік використовує фразу *Raise my hand*, роблячи натяк на телекінетичні властивості за допомогою заміни займенника в оригінальній фразі.

- Зміна голосу на деякий період номеру – голос-вставка; блазень використовує імітований голос лише як інклюзію (цитування когось або пародія ситуації), вклинювання на короткий період часу. Наприклад, Г. Прупс залучує дві голосові імітації: перша – як він має звучати для водія таксі з Единбургу (рядки 7–8); та друга – пародія шотландського акценту водія (рядок 10). Цей контраст голосів приводить до комічного.

(102) *Greg Proops (Simplified)*

- ¹ *I was doing the festival. Every night I was doin a show. Every*
² *night (.) after the show I would get in a cab ask to go to my flat and they*
³ *would take me fuckin ANYWHERE but my fla:t.*
⁴ *Ended up in Aberdeen half the time, you guys. They couldn't*
⁵ *understand me, I couldn't understand them I couldn't understand their burr*
⁶ *they couldn't understand my west coast I must ovjust sounded like THIS*
⁷ *nyee nyee nya nyee n SifiT n- nyaa nyaa nyaa nyaa WRO::ONG I*
⁸ *WaY: Nya nya n turn here tarten dude. -'*
⁹ *Coz this is what they sounded like to me*
¹⁰ *Hu her ha:r::: ity a u aaa-uh:: uhah:: ar:ahah u a SPECCY GET [31].*

Комічний ефект наведеного уривку стенд-ап коміка полягає у голосових імітаціях (рядки 7, 8 та 10), а також вербальному прийомі – гра абракадабра (безглуздий набір літер).

До подібної техніки також удається Сін Гюхз, але використовує часткову імітацію голосу персонажа не в якості пародії, а в якості цитування. Тематика виступу – розповідь про страхи знаходження вдома наодинці та уявлення, що в цей момент ти не один.

(103) *Sean Hughes: An ya there like the fact is like y'know.*

A used to i'luv it as well like cuz the thing is if there's a psycho in your house

Yerj- Yer I'dead

WHAT'S IT DO? Ya gonna OPEN the closet an he's there with a hatchet and goes «Ya got me hhh!»

HHHHHHHHHHHHHHHHHHHHBlthh

«Nor: here's the hatchhhet ya go' (me)»

hlthhlthhlilthh

I wuz gonna I'hide under the bed wouldjav looked under there?

h1thhh

I was gonna HAtchet you to d..... (Oh, dear) [73].

У вищенаведеному прикладі стенд-ап комік імітує розмову зі зловмисником, який може знаходитися в його домі, хоча це лише вигадка. Для правдоподібності ця імітація (*Nor: here's the hatchhhet ya go' (me) Hlthhlthhlilthh; I was gonna HAtchet you to d-(oh dear)*) є цитуванням персонажів з фільмів жаху «The Haunted Mansion», «Scary Movie» та їх найвідоміших фраз. Публіка сміється у зв'язку зі створеною блазнем вигадки та обігруванням її інтонаційно.

Сучасний блазень є справжнім професіоналом при роботі з публікою. Його новаторська творча діяльність спрямована на розвагу оточуючих разом зі створенням та відродженням матеріальних та духовних цінностей реципієнтів.

3.3. Буфон

3.3.1. Лінгвокреативність буфона в класичному художньому тексті

Буфон постає як людина, якій властиво смішити інших – прикидається дурнем, кривляється, коментує навколишній світ з комічного боку. Він блазнює на потіху іншим; тим самим виконує свою основну стратегію – розважити. Всі зазначені характеристики буфона були б неможливі без унікальних творчих властивостей, якими він володіє.

Творча здатність буфона США та Великої Британії є діахронічною характеристикою, адже гумор визнається загальнолюдським явищем: люди завжди сміялися, шуткували, жартували, сміхотворили, іронізували та потішалися. Особливістю класичних художніх образів буфонів є високий рівень інтелігентності гумору – відсутність обценної лексики, діалектів, уникнення їдкого сарказму та іронії. Ця специфіка пояснюється ідеологією часу як етнічно-психологічної ознаки англійців та американців. Дж. Б. Прістлі про англійський гумор тих часів писав як про інтелектуальну особливість цього народу: «Звичайно, цілком можливо, що багато мислячих людей за кордоном, хоча і добре знайомі з англійським гумором, не

вважають його дуже смішним і бачать в ньому трошки загадкове чужинне блазенство ... Я можу це зрозуміти, бо він дуже національний та породжений, на мою думку, нашою англійськістю» (цит. за [171, с. 87]). Головним чином така інтелектуальність у створенні гумору буфонами спостерігалася в сім'ях аристократів. Частотними характеристиками англомовних буфонів, що зустрічаються в класичному художньому тексті, у вербальній сфері є:

а) Використання прислів'їв, приказок, фразеологізмів та крилатих висловів, що пояснюється їх популярністю, авторитетністю та широтою розповсюдження.

(104) *Sir Robert Chiltern: Anyway, what's that saying about the sea and there being plenty of fish in it?*

Lord Arthur Goring: Ah, yes, but I couldn't possibly marry a fish. I'd be sure to land an old trout [105, с. 127].

Висловлення «*There are plenty of fish in the sea*» є клішованим, дослівний варіант якого нібито не пам'ятає Сер Роберт Чілтерн. Він використовує це прислів'я як натяк на те, що вибір нареченої не викликає особливих проблем. Його співрозмовник Лорд Артур Горінг підхоплює жартівливий тон бесіди та дотепно розвиває метафорику прислів'я – «*Ah, yes, but I couldn't possibly marry a fish!*», чим створює комізм.

б) Нескінченний словесний потік, що супроводжується фразовими наголосами, криками, підвищенням голосу, пейоративами, які підкреслювали переживання людей.

Алджерон з п'єси О. Уайльда «*The Importance of Being Earnest*» є гострим на язик. Він намагається викрити Джека та насичує своє мовлення надлишком слів та емоцій, намагаючись збити співрозмовника з пантелику:

(105) *Jack. [Moving to sofa and kneeling upon it.] My dear fellow, what on earth is there in that? Some aunts are tall, some aunts are not tall. That is a matter that surely an aunt may be allowed to decide for herself. You seem to think that every aunt should be exactly like your aunt! That is absurd! For Heaven's sake give me back my cigarette case [Follows Algernon round the room.]*

Algernon. Yes. But why does your aunt call you her uncle? 'From little Cecily, with her fondest love to her dear Uncle Jack. 'There is no objection, I admit, to an aunt being a small aunt, but why an aunt, no matter what her size may be, should call her own nephew her uncle, I can not quite make out. Besides, your name is not Jack at all; it is Ernest [106, с. 157].

У зазначеному прикладі порушується постулат кількості, згідно з яким мовлення повинно містити не більше і не менше інформації, ніж потрібно, коли в цьому випадку спостерігаємо надлишок – повтори (*to an aunt being a small aunt, but why an aunt*) та нелогічність мовлення (різка зміна теми – перехід від теми «Сім'я» до теми «Ім'я») – це приводить до реалізації комічної тональності.

в) Нетрадиційна форма вираження глибокої думки мовця. Вона проявляється в обігруванні смислів, використанні непрямих мовленнєвих актів, парадоксів, спотворенні цитат, контрасті високого і низького стилів мови, обігруванні форми, протиставленні мовних одиниць та функціональних стилів, алюзіях, гіперболізації, контрасті очікуваного та реального повідомлення, повторі. У наступному прикладі Лорд Генрі створює легку іронію, протиставляючи прислівники *extraordinary* та *quite gold from grief*:

(106) *Lord Henry: Her capacity for family affection is extraordinary! When her third husband died, her hair turned quite gold from grief* [105, с. 204].

Джерелом комічного стає співставлення буквального та контекстуального значень. Експліцитна оцінка – позитивна (*extraordinary*), а імпліцитна – негативна (*quite gold from grief*). «*Quite gold from grief*» є іллогічною сверхфразовою єдністю, адже у разі втрати близької людини зазвичай говорять «посивіти від горя», в цьому ж випадку дама, ймовірно, пофарбувала волосся для більшої привабливості. Лорд Генрі у такий спосіб наголошує на нівелюванні сімейних норм та цінностей.

3.3.2. Лінгвотворчість буфона в сучасних мовленнєвих жанрах

Мовленнєвий жанр жарту є базовим для буфонів. Жарти поділяються на жарти первинні (властиві побутовому спілкуванню) і жарти вторинні (які формуються і функціонують в літературно-художній сфері спілкування) [171, с. 51]. За своєю природою сучасний буфон актуалізується в первинних жартах, що є простими для інтерпретації. Їх тематика – побутова або професійна, що залежить від місця, де діють буфони. Гумор буфона легкий, він не потребує, щоб над ним багато замислювалися, – реципієнт повинен розуміти комізм одразу. Головним компонентом комізму буфона служать вербальна (68, 8%) та невербальна (26, 7%) сфери; другорядною є надвербальна сфера (4, 5%) (*diagr.13*) (див. Додаток Д).

Превалювання вербальної сфери над іншими у буфона вбачається в обстановці роботи (інститути влади, компанії, заводи, приватні фірми), де передусім він оперує словом, статусність та офіційність не дозволяє звертатися до міміки та жестів. Гумор буфона на роботі (ВЗ > НВЗ) є поліаспектним. Буфоном може виступати як працівник, так і його керівник. Їх гумор відрізняється прагматичною ціллю.

1. Працівник-буфон використовує гумор з позицій солідарності та колегіальності, що приводить до покращення настрою на роботі собі та колегам або залучення нових співробітників до робочого процесу. Гумор працівника-буфона є гумором підтримки. Наприклад, повсякденна розмова двох робітників в офісі щодо планування часу наперед:

(107) *Hel: People might have to take some leave too, with this sort of panic before the end of November*

Will: Oh, I'm saving up all mine [laughs]

Sel: Well, people could panic early [laughs]

Hel: Never happens[laughter]

Sel: Well the HR coordinators might crack the whip so that people panic early yes?

Toni: I planned to panic early by taking the school holidays off but that didn't work [38, с. 14].

Хел, Віл, Сел та Тоні є представниками філіалу виробничої компанії у Великій Британії. Тематика їх розмови стосується одвічного питання продумування своїх кроків у робочих питаннях наперед. Кожен з них буфонізує сказане Хелом. Комізм створюється низкою оксюморонів *saving up all mine* – накопичувати паніку неможливо, це є одномоментним відчуттям; *panic early* – панікувати заздалегідь виключено, паніка з'являється в останній момент; *taking the school holidays off* – нереально відкласти те, що офіційно прийнято, як то шкільні канікули. Поділ однієї точки зору гуртує колектив.

Солідарності та добрій атмосфері в колективі сприяє не лише спільна точка зору, але й критика когось. Критика буфона є необразливою та створює жартівливий настрій. У прикладі Марлен повідомляє про наступне засідання проектної групи, але приховує своє несхвалення цього рішення, що було прийнято за неї Сенді, залучаючи комізм:

(108) Marlene: [drawls] Um Sandy and I had our status update meeting and I'd have to say it was um it got a little bit heated. [laughs]

Sandy: [laughs]

Marlene: but we still love each other [general laughter] [37, с. 91].

Марлен удається до ефекту обманутого очікування: з одного боку, всі сподіваються, що непогодження Сенді з Марлен приведе до сварки, але, як виявляється, з іншого боку, Марлен потім знижує рівень свого сарказму та нівелює його гротескною фразою про добрі відносини між колегами відтепер – *but we still love each other*. Напруга на початку розмови змінюється розважливістю, що показує згуртованість колективу.

Міжособистісний гумор працівників-буфонів спрямований на створення та підтримку гарних відносин з колегами, тому основною стратегією є вивертання критики близьких колег у гумористичні настанови, поради. Нижченаведений діалог відбувається між двома менеджерами під час вичитування документів. Вінсет невдоволений швидкістю читання Айдана,

тому намагається його зачепити, але це виглядає як жартівливе заохочення до роботи:

(109) *Vin: you're not on page four yet?*

Aid: yes

Vin: [laughs] [laughs] [laughs]

Aid: I've been there and come back [laughs] [там само, с. 136].

У цьому прикладі колеги жартують один над одним: спочатку Вінсет хоче, щоб Айдан прискорився, але не виражає своє бажання як директиву з метою підтримки дружньої атмосфери, а вдається до використання непрямой стратегії – недовіжливо питається про успіхи товариша; Айдан буфонізує ситуацію, створюючи ситуативний парадокс (*I've been there and come back*). Це ставить Вінсента у глухий кут, натякаючи, що його думка про повільність Айдана є неправильною. Створений комізм сприяє робочій атмосфері.

2. Керівник-буфон залучає комічне для покращення, налагодження робочого процесу, а також зменшення стресовості та професійного вигорання працівників на робочому місці. Гумор керівника-буфона сповнений критики та сарказму, але його мета – пом'якшення критики та директив. У нижченаведеній комунікативній ситуації менеджер Бет критикує невідповідну робочу поведінку адміністратора Маріон, яка спілкується в чаті замість виконання своїх обов'язків:

(110) *Beth: Okay, Marion, I'm afraid serious affairs of state will have to wait....we have some trivial issues needing our attention*

[all laugh] [там само, с. 118].

Джерелом комічного виступає прийом іронії: тривіальні справи (*trivial issues*) – це робота, а спілкування в чаті – серйозне заняття державного рівня (*serious affairs of state*). Таке порівняння є парадоксальним, тому викликає сміх з боку оточуючих, а також виступає прихованою та дієвою критикою Маріон.

Залучення комічного керівником-буфоном знижує рівень сарказму та критики по відношенню до його підлеглих, тому не принижує їх, а лише

підначує та є показником позитивної спрямованості розмови у ключі «не все втрачено», «все можна виправити». Так, керівник ІТ відділу критикує свого працівника, причиною чого є занадто великий за розміром звіт:

(111) *Cal: I didn't count the pages*

Bar: didn't you [laughs]

Cal: It's just one and a half feet high.

Bar: Is it one and a half feet? that's a better measurement

[general laughter] [104, с. 149].

Начальником є Каллум, представлений у комунікативній ситуації як буфон. Свій коментар про необґрунтовано довгий звіт (*didn't count the pages*) він робить у саркастичній манері, що приводить до комізму: Каллум використовує поняття висоти для визначення довжини звіту, що є нетиповою мірою. Гумористичне наповнення не ображає працівника Баррі, що видно з його схвалення одиниці виміру (*that's a better measurement*), погодження з керівником, тобто самотійного залучення до мовленнєвої гри керівника-буфона.

Другою ситуацією співвідношення вербальної, невербальної та надвербальної сфер для створення комізму буфоном є поєднання вербальної та невербальної складових у мовленні (ВЗ = НВЗ). Для розуміння комічного буфон залучає не лише мовленнєве наповнення, але й звертається до міміки, жестів, інтонації, підсилюючи комічний ефект. Випадок ВЗ = НВЗ реалізується в міжособистісному спілкуванні буфонів удома, з друзями, товаришами. В цих площинах буфон не обмежений робочими рамками, він відчуває себе вільно, розкуто: сам обирає тематику та імпровізує, що потребує креативного та інтелектуального підходу до процесу, – він не знає, чи зайде жарт, чи буде він зрозумілим, тому завжди перебуває в полі експерименту. Буфон експериментує на всіх мовних рівнях (*діагр.14*) (див. Додаток Д).

а) Фонетичний рівень. На цьому рівні найбільш частотними є обігрування фонетико-графічних або повних омонімів (15% від усіх

досліджених англомовних жартів буфонів), що є релевантним для англійської мови у зв'язку з переважанням в ній слів з короткою формою та явища конверсії. Ці прийоми вводять додаткові конотації почутого, що породжує комічний ефект. Під час британського комедійного ток-шоу «Catherine Tate Show», яке з'явилося в 2004 році, ведуча поставила аудиторії питання щодо походження дівчини в студії, на що була отримана відповідь:

(112) *Old woman: She (girlfriend) is from somewhere, is not she? What's it? Czechoslovakia or something? Bulgaria? It's one of them ODDmark countries (squeaky voice)* [9].

Буфоном є літня леді, яка дотепно коментує вибір свого онука. Вона розуміє, що її ремарки не вплинуть на його вибір, але вдається до гумору, щоб продемонструвати своє негативне ставлення до дівчини онука та її низького соціального походження. Літня леді використовує лексему *Oddmark*, яка породжує гру слів. Упевнено можна сказати, що жінка мала на увазі Данію – це єдина країна, чия назва в англійському варіанті закінчується на *-mark*: Denmark. Комізм полягає у заміні першої частини зазначеної країни на прикметник *odd* «чудний». Слід також зауважити, що частина *-mark* не тільки орієнтована на підказку, про яку країну йде мова, але й несе в собі подвійний контекст – іронія щодо походження людини. Згідно з етимологічними розвідками *-mark*: від староанглійського *tearc*, від давньоскандинавського *mörk*, від давньонімецького *marha* «межа, облямівка» [386]. Комізм підсилюється голосовими характеристиками літньої леді, а саме – *squeaky voice* – підвищення інтонації до писклявості для виділення лексеми *Oddmark*. Це неприродне звучання літньої леді є дивним, що безпосередньо пов'язано зі значенням *odd* «чудний», та викликає сміх.

б) Словотвірний рівень. 10,9% від усіх досліджених англомовних жартів буфонів базуються на афіксації, словоскладанні, контамінації, обігруванні власних назв. У прикладі демонструється мовна креативність буфоном Мюреєм Слотером як засіб «мовної розваги».

(113) *In a café.*

Sue Ann Nivens: I've gotten involved in the most wonderful business. I'd like to give you all my new business card [passes out cards]

Murray Slaughter: [reading] «Sue Ann Nivens; Insurance Sales». Great, Sue Ann; let me give you my card.[writes on the back and hands it to Sue Ann]

Sue Ann Nivens: [reading] «Murray Slaughter; Not Interested».

Murray makes skeptical face and raises his eyes up [56].

Під час процедури обміну візитками за дружньою бесідою в кафе буфон Мюрей Слотер уводить паралельну конструкцію (*Murray Slaughter; Not Interested*), друга частина якої будується за аналогією з попереднім висловлюванням (*Sue Ann Nivens; Insurance Sales*), стає назвою професії. Комічний ефект досягається дурнем-сміхачем у формі іррадіації, тобто змістовно-фактуальна інформація, подана паралельними конструкціями у комбінації із повтором, є протилежною в обох висловленнях. Комічна невербальна складова як скептичний погляд та підняття погляду вгору ілюструє вказаний ним статус *Not Interested*.

в) Лексичний рівень. 45,9% від усіх досліджених англомовних жартів буфонів вирізняється різноманіттям прийомів як обігрування багатозначності слів та їх компонентів, омонімів, паронімів, порівнянь, метафор, алюзій, зевгм, каламбурів як найбільш розповсюджених засобів створення комічного. Наприклад, ситуація вдома між подружжям:

(114) *Alice Kramden: Now you listen to me, Ralph. My mother is coming here and you're going to be nice to her.*

Ralph Kramden: Be nice to her? That's impossible! We don't get along. We're enemies, natural enemies. Like a boa constrictor and a mongoose (shows a puppet show). She hates me, Alice! [96]

Основна тематика діалогу – вираження буфоном Ральфом Кремденом свого непорозуміння з тещею та небажанням її бачити. Комізм комунікативної ситуації також полягає у використанні буфоном оксюмору (*natural enemies*) та зооморфізму (порівняння людей з удавом та мангустом для опису взаємин – *Like a boa constrictor and a mongoose*). Під час

порівняння Ральф активно жестикулює та показує руками двобій між удавом та мангустом, коли удав поїдає мангуста (рис.3) (див. Додаток Ж). Жестикуляція демонструє безвихідність буфона у гіперболізованій формі.

г) Синтаксичний рівень. Інконгруентність на цьому рівні у 11,7% від усіх досліджених англомовних жартів буфонів проявляється в порушенні використання синтаксичних конструкцій, що спричиняє комічний ефект. У прикладі демонструється порушення граматичної норми в побудові буфоном Пірсом Хауторном питання до підмета з метою жарту та зняття напруги між друзями.

(115) *Annie Edison: So what are you guys doing this weekend?*

Pierce Hawthorne: The question is, who am I doing this weekend?
(*simpering and smirking to Jeff*)

Jeff Winger: He's asking because he forgot. It's nobody [25].

У вислів (*The question is, who am I doing this weekend?*) укладається подвійне значення: з одного боку, він є граматично невірним, з іншого – набуває ідіоматичного значення «*to do smb.*» – *to win, to get perks*. Саме невербальна складова (усмішка та підморгування) натякає на те, що Пірс спеціально неправильно будує питання, щоб повеселити всіх та підіграти атмосферу, а не у зв'язку з незнанням елементарних граматичних правил (рис.4) (див. Додаток Ж).

д) Контекстуальний рівень. В 16,5% від усіх досліджених англомовних жартів буфонів комізм створюється різноманітними ігровими безглуздостями. Завдяки прийому інверсії буфони можуть набувати характеристик іншої соціальної ролі або статусу, що провокує зміни у їх мовленні, поведінці. Результатом стає порушення мовленнєвих стандартів, яке спричиняє непорозуміння та викликає комічний ефект. Так, знаний телевізійний буфон в жанрі мokyментарі Ф. Мак Нейл під час свого шоу «*Rewiew*» постає у ролі критика – знавця всього, що вже є першим протиріччям – людина не може бути професіоналом у всіх сферах життя. По-друге, згідно з ідеєю програми він приймає будь-які запити від глядачів;

будь то з'їсти неймовірну кількість млинців чи розлучитися з власною дружиною, та втілює це в життя – така поведінка не співвідноситься з повністю психологічно здоровою людиною. По-третє, Ф. Мак Нейл вибирає тематику, що максимально суперечить нормам благочестя: непристойні жарти та витівки, ненормативну лексику, пародійне відтворення сцен статевих актів. Ці порушення мають яскраво виражену комічну основу, як у нижченаведеному прикладі:

(116) *Forrest Mac Neil: [Intro to each episode] Life; it's literally all we have. But is it any good? I'm a reviewer, but I don't review food, books, or movies. I review life itself.*

On the background there goes an episode with eating 30 pancakes as a task
[70].

У наведеній вступній промові буфон Ф. Мак Нейл удається до двозначності лексеми *to review*: а) повторювати; б) осмислювати – їх змішення приводить до комізму. Буфон не тільки лінгвістично підкреслює несерйозність власних дій, але й мімікою з епізоду про поїдання 30 млинців, що демонструється на задньому плані, – кривляння, запихування їжі, заковчування очей догори, хапання за голову (рис.5) (див. Додаток Ж). Невербаліка додає комічності вступним словам Ф. Мак Нейла та демонструє значення лексеми «*to review*» в рецепції буфона.

Ще одним прикладом виникнення комічної інконгруентності на контекстуальному рівні є змішування наукового та побутового стилів у домашній атмосфері:

(117) *Monica: It doesn't make any sense.*

Joey: Of course it does. It's smart! I used a thesaurus! (surprised)

Chandler: On every word?

Joey: Yep (brows go up; smirking).

Monica: All right, what was this sentence, originally?

Joey: Oh. They're warm, nice people with big hearts.

Chandler: And that became, «They're humid, pre-possessing homosapiens with full-sized aortic pumps?» [97]

Наведена частина діалогу, де буфоном виступає широковідомий Джої з американського сіткому «Friends», є демонстрацією переключення з опосередкованої мови на наукову (*humid, pre-possessing homosapiens with full-sized aortic pumps*). За основу ним була використана контамінація як прийом, спрямований на створення складної, семантичноємної одиниці. Комічний ефект спричиняється контамінованою штучністю, яка підкреслює нелогічність, змішання стилів – високого та низького. Комічна сторона розмови Джої з друзями підсилюється його невербальною грою: Джої є актором другого плану, але приписує собі характеристики розумника в питаннях біології, вдає з себе вченого – подив, підведення брів, ухмилки, надумана вченість (*рис. 6*) (*див. Додаток Ж*).

Отже, сила творчої складової гумору буфонів США та Великої Британії полягає в їх функціональній гнучкості, що актуалізується як у принципах колегіальності, солідарності, підтримки, так і критики та сарказму.

3.4. Трикстер

3.4.1. Лінгвокреативність трикстерської поведінки

Фігура англomовного трикстера є глибоко онтологічною, як і його креативність та творчість. Історично постать трикстера на території США та Великої Британії вперше виникла в міфології індіанців племені Віннебаго. Однією з тем їх міфів були народні сказання про тварин, звірині байки, які згодом отримали назву практичних жартів (*practical jokes*). Вони приймають форму коротких гумористичних історій, в яких людські характеристики приписуються тваринам. Цей вид фольклору був уособленням стану дисонансу, розладу світу того часу, а точніше він був «узаконеним міфом дисгармонійності» [238, с. 44], що вказував на «помилки світоустрою та символізував необхідність змін» [202, с. 12].

Трикстери, що були притаманні англомовному простору, – братик Кролик Brer Rabbit (американський фольклор), Ворон Crow, Койот Coyote (фольклор народів північної Америки), матінка Гусиня (англо-американська література) та Лис Reynard (англомовний фольклор) (рис.4). (див. Додаток Г).

У героїчному епосі характер цих образів вирізняється сміливістю, гордістю, невблаганністю, строптивістю, переоцінкою цінностей та своїх сил [338, с. 180]. У своєму образі ці фольклорні трикстери поєднували риси руйнівника, захисника та творця нового. Їх не можна вважати негативними героями, не дивлячись на те, що в цих звіриних байках вони виступають антиподами до культурних героїв. Їх негативізм є лише маскою. Тобто, якщо «вчинки культурного героя трансформуються в ідеальну модель, архетип суспільної поведінки, то натомість діяльність несправжнього героя, трикстера уособлює порушення встановлених норм» [88, с. 10]. Це відбивається в мові трикстера у залученні різноманітних стилістичних засобів, що сприяють реалізації порушення логіко-поняттєвих, онтологічних та валоративних норм у фольклорі як хитромудрому механізму створення гумору та повчання інших завдяки насмішці. Трикстерська поведінка відповідає давній американській приказці «*It's trouble that makes the monkey chew on hot peppers*» [377, с. 534], що характеризує гумор трикстера як гострий, гіперболізований та гротескний. Комічний ефект створюється англомовними фольклорними трикстерами в основному у вербальній сфері (91,2 %) (ВЗ > НВЗ) (diagр. 15) (див. Додаток Д).

а) Порушення логіко-поняттєвих норм характерно для трюку, який братець Кролик використав проти Старого Лиса, що, змовившись з Вовком, намагався знищити братця Кролика та сам натрапив на пастку Кролика:

(118) *Brer Fox he stay still. Den Brer Rabbit he talk little louder:*

«*Mighty funny. Brer Fox look like he dead, yit he don't do like he dead. Dead fokes hists der behime leg en hollers wahoo! w'en a man come ter see urn,*» sez Brer Rabbit, sezee.

«*Sho' nuff, Brer Fox lif' up his foot en holler wahoo! en Brer Rabbit he tear out de house like de dogs wuz atter 'im. Brer Wolf mighty smart, but nex' time you hear fum 'im, honey, he'll be in trouble. You des hole yo' breff'n wait*» [32, с. 544].

Старий Лис прикидався мертвим та намагався змусити братця Кролика в це повірити. Останній використовує алогічне припущення щодо мертвих (*Dead fokes hists der behime leg en hollers wahoo! w'en a man come ter see urn*) та розкриває обман Старого Лиса. У цьому жарті гумор трикстера є іронічним та саркастичним. Комізм полягає у суперечності референції, тобто невідповідності та гротескної абсурдності реальності, що створюється трикстером.

б) Порушення онтологічних норм зустрічається в пролозі трикстерської розповіді «Mr. Terrapin Appears on the Scene»:

(119) *One day, after Sis Cow ran past her own shadow trying to catch Brer Rabbit ...* [там само, с. 418].

Комічність ситуації втілюється насмішкою над Коровою, що виражена гіперболою (*ran past her own shadow*). Корова стала жертвою хитрості братця Кролика, але пробігти мимо своєї тіні неможливо, що стає одним з анекдотичних вкраплень цієї трикстерської розповіді.

Цікаво також відмітити іронічність трюку трикстера братця Кролика, що привела до такої поведінки Корови. Братець Кролик одурачив Корову, щоб дістати молока, а коли та почала його переслідувати, знову вдався до розіграшу, обману:

(120) «*Heyo, Sis Cow! whar you gwine?*» sez Brer Rabbit, sezee.

«*Howdy, Brer Big-Eyes*», sez Miss Cow, sez she. «*Is you seed Brer Rabbit go by?*»

«He des dis minit pass,» sez Brer Rabbit, sezee, «en he look mighty sick», sezee.

En wid dat, Miss Cow tuck down de road like de dogs wuz atter er, en Brer Rabbit, he des lay down dar in de brier-patch en roll en laugh twel his sides hurtid 'im. He bleedzd ter laff. Fox atter 'im, Buzzard atter 'im, en Cow atter 'im, en dey ain't kotch 'im yet [33, с. 54].

Поведінка братця Кролика сповнена дотепності, екстравагантності та обману, що будується на ситуативному комізмі – абсурдності та алогічному парадоксі, який проявляється у несподіваному фіналі трикстерського жарту.

в) Порушення валоративних норм убачаємо у зв'язку з порушенням американським трикстером Койотом життєвої цінності – не бажати більше, ніж потрібно. Головний герой – егоїстичний Койот, який любить лише себе та вважає, що його костюм найкращий. Після того, як Ворон відмічає, що його вбрання не є найпрекраснішим, Койот хитрістю викрадає плаття інших тварин, а потім саркастично відмічає:

(121) «*I don't know what all the fuss was about*», said Coyote. «None of those suits is as wonderful as mine» [108, с. 103].

Комічний ефект трикстерського жарту полягає в ефекті обманутого очікування, що створюється самим трикстером Койотом, – будучи сам причиною хаосу, він виражає подив щодо ситуації навколо та повертається до попередньої інтенції-припущення, що є символом тріумфу його вигадки над іншими.

Сміхова культура фольклорного трикстера США та Великої Британії поєднує в собі жанрову варіативність комічного, здебільшого виражену вербальною сферою, у формі «пастки» для адресата; результатом стає суперечність між імпліцитною та експліцитною інформацією у трикстерських жартах, що актуалізує подвійні, приховані смисли та спричиняє комічність.

3.4.2. Творчий мовленнєвий потенціал сучасного трикстера

Сучасна постать англомовного трикстера відрізняється від свого історичного попередника тим, що ним повністю була втрачена зооморфність, але залишилися характеристики, які були властиві тваринам-трикстерам на території США та Великої Британії. Лис є прототипом хитрості, кролик – виверткості та спритності, койот – сили та розуму. Цих ознак набуває сучасний трикстер, що діє як в професійному (освітня, політична, юридична тощо сфери), так і непрофесійному (вдома, з друзями, товаришами) просторах. Тому очевидним є вплив набутих ним характеристик на мовлення, що проявляється в особливій організації, яка граничить з геніальністю та творчою вигадкою трикстера як дурня-сміхача. Його головною метою є демонстрація своєї індивідуальності на контрасті з іншими та висміювання недоторканого та сакрального. Для успішної реалізації цієї мети він удається до гумору, що перетворює його комунікацію у творчий акт. Своїм красномовством, хитрістю, розумом, майстерністю та витонченістю підходу трикстер обманює, глузує, обводить навколо пальця та «дурить нашого брата». Головним компонентом комізму сучасного англомовного трикстера є вербальна сфера (79, 78%); коли другорядними є невербальна (14, 32%) та надвербальна (5, 9%) сфери (*diagр.16*) (*див. Додаток Д*).

Переважання використання вербальних засобів над невербальними ($B3 > NB3$) у гуморі трикстера пояснюється його здатністю до продукування жартівливих повідомлень, високим рівнем створення комізму та широким репертуаром гумористичних форм поведінки. Як у професійній, так і непрофесійній сферах, трикстер не лише описує те, що бачить, але виражає свої думки щодо побаченого, залучаючи карнавальний принцип сміху. Його мова є втіленням креативності, глибинності думки та виразу. Жарт трикстера слугує регулятором суспільної поведінки та моральних принципів. Ціль жарту – вплинути на аудиторію; не здивувати, а змусити інших сміятися, перш за все над собою, своїми помилками та вадами. Найбільш поширеними

типами гумору (за таксономією Р. Мартіна [310, с. 68-69]), що залучаються трикстером США та Великої Британії, на основі нашої вибірки є:

а) Психологічний або захисний гумор. Трикстер використовує цей тип гумору для захисту себе та регуляції комунікативного процесу – він встановлює правила гри. Він дразнить адресанта, рівень жартівливого дратування градується дурнем-сміхачем. У нижченаведеній комунікативній ситуації чоловік-трикстер вступає з жінкою у мовленнєвий двобій, причиною якого є роздратування з навішування на себе ярликів-захворювань:

(122) *Female: You manifest the Peter Pan syndrome.*

Male: And you have the Captain Hook syndrome (teasing).

Female: There's no such syndrome.

Male: Obviously there is. You have it! (teasing) [22, с. 1288].

Комічний ефект породжується трикстером двоактово. По-перше, паралелізмом синдромів – на противагу існуючому медичному терміну (*Peter Pan syndrome*) чоловік-трикстер створює свій (*Captain Hook syndrome*). *Peter Pan syndrome* та *Captain Hook syndrome* є аналогічними, в їх основі знаходяться головні герої казки Дж. Барі «Пітер Пен»: Пітер Пен та його антагоніст капітан Кук. По-друге, трикстер створює парадокс, а саме приписує нереальний медичний термін реальній людині (*Obviously there is. You have it!*). Отримана суперечність змушує жінку сміятися та відчувати себе «у шкурі» чоловіка-трикстера, коли тобі приписують захворювання. Гумор трикстера не є агресивним, а лише спрямований на легке глузування над жінкою.

Захисний гумор англомовного трикстера також може набувати форми саркастичного зауваження, як у нижченаведеній комунікативній ситуації, що мала місце в домашній атмосфері між друзями та родичами:

(123) *Family evening.*

Sam: You must be an experiment in Artificial Stupidity [60, с. 713].

Комічне полягає у створенні трикстером Семом оксюмору *Artificial Stupidity* (штучна дурість) за аналогією з номінацією *Artificial Intelligence*

(штучний інтелект). Зазначені словосполучення є різної спрямованості: оригінальне – позитивне, схвалення, гордість; отримане – негативне, несхвалення, осуд. Трикстер використовує техніку зниження для спонукання адресата до дії, подаючи це у формі жарту.

б) Гумор влади. Залучаючи цей тип гумору, трикстер установлює кордони та демонструє свою перевагу над адресатом. Це є гумором-конфронтацією. Наприклад,

(123) *Barack Obama: After the midterm elections, my advisors asked me «Mr. President, do you have a bucket list?» And I said, «Well, I have something that rhymes» [62].*

Трикстерських рис набуває президент Барак Обама, висміюючи своїх радників і тим самим підвищуючи собі рейтинг. Він використовує натяк на римування *bucket list* з обценним словом. Його фамільярність є виразом експресії. Виникає неоднозначний ефект, створений словосполученням *bucket list*: 1) двозначність лексеми *bucket list*: пряме значення – список передсмертних бажань або того, що потрібно встигнути зробити протягом життя; негативне значення воно отримує за допомогою «римування» – список людей або подій, які викликають обурення; 2) емоційний ефект: використання обценного слова навпаки повинно було спричинити невдоволення аудиторії, коли викликало оплески, сміх та схвалення завдяки лексико-семантичній комічності.

в) Контекстуальний гумор. Трикстер використовує гумористичні історії, жарти, комічні цитування, що стосуються теми спілкування. Зазвичай трикстер розповідає історію не з свого життя, а почуту або прочитану, але переробляє її в автобіографічну. Ця техніка сприятливо позначається на зміцненні зв'язку трикстера та аудиторії, на яку спрямовано гумор. Окрім автобіографічності, трикстер може переробляти, а також доповнювати ці комунікативні включення барвистою невербалікою (міміка, жести, вокальність), що підсилює гумористичний ефект. Наприклад,

(124) *Man (speaking to comrades): My flight back home was full of surprises. At the airport in Paris, customs officers wouldn't let me keep the wine I had bought at the Portuguese airport. It goes to your head ... and knees very easily. For over 20 minutes we conducted a rhetorically rich dialogue «You can't carry any liquid onto the plane». «I think I can. I was informed I would be allowed to». «No, you can't'». I was just about to empty the two bottles, but I asked for the reasons. What I heard was, «You can only have liquids bought at European airports in your hand baggage». The French are so lovely and knowledgeable, aren't they? I felt like a primary-school teacher, explaining to them the difference between Lisbon and Lebanon [22, с. 1287].*

Обурений чоловік-трикстер, розмовляючи з товаришами щодо подвійності стандартів імплементації законів, згадує історію, яка в нього виникла у французькому аеропорту. Гумористичність інклюзивної ситуації породжується історичними стереотипами, що склалися у Франції: Франція – це Європа, Європа – це Франція. Така стереотипність є протиріччям до існуючих законів країни. Гумор побудовано на порушенні логіко-поняттєвих норм. Трикстер також залучає прийом порівняння (*Lisbon and Lebanon*) для більш яскравішої демонстрації суперечливості.

г) Гумористичний коментар – коротке жартівливе речення. У нижченаведений комунікативній ситуації в конфронтації знаходиться С. Пейлін та Б. Обама. Трикстером стає С. Пейлін, яка глузує над своїм політичним супротивником після його перемоги в президентській кампанії у лютому 2010 року.

(125) *S. Peylin: How's that hopey-changey stuff workin' out for ya?*

LAUGHTER [91].

С. Пейлін доводить, що досить гарно вивчила свого супротивника, бо ключовим аспектом своєї промови обирає словосполучення *Hope and change*, що були основними інтенціями в передвиборчій кампанії Б. Обами. С. Пейлін деформує зазначене словосполучення та надає йому невизначеної форми *hopey-changey* – натяк на пустослів'я (закінчення -ey). Додавання розмовного

уа замість you, упущення закінчення -g у *workin'* демонструють нехарактерний для президента тип спілкування, що створює ефект комічного.

У непрофесійній сфері трикстерські гумористичні коментарі є підготовленими, вони виникають у залежності від ситуації, а рівень їх творчої подачі залежить від швидкості та влучності мовленнєвої реакції трикстера. Найбільш частотними механізмами, що використовуються трикстерами, є:

- Змішання стилів

(126) *Sir, yes sir! (said to a co-worker)* [36, с. 94].

Гумор цього коментаря пов'язаний з використанням вислову з армійського дискурсу (*Sir, yes sir!*) серед колег по роботі, що розряджає атмосферу та є осміянням надлишкової скрупульозності у завданнях на роботі.

- Риторичне питання

(127) *A: Do you mind if I smoke?*

B: Do you mind if I throw up on your trousers? [74, с. 227]

Комізм виникає завдяки хитрості мовця-трикстера. Він виражає своє несхвалення та осуд паління непрямо, а у паралелізмі та порівнянні (*Do you mind if I throw up on your trousers?*), що, на його думку, повністю співпадає з ефектом паління.

- Іллогічні умовиводи

(128) *A: Fashion today goes toward tiny...*

B: So you've got the most fashionable brain [49].

У цьому прикладі трикстер з правильної посилки на тему тенденцій моди спеціально робить неправильний висновок щодо розумових властивостей людини (*So you've got the most fashionable brain*), що приводить до гумористичного ефекту. Націленість моди на мініатюрні форми прирівнюється до інтелектуального рівня людини.

д) Гумор-заохочення. Цей тип гумору слугує приводом для комічної відповіді та мотивує адресанта до неї. Трикстерами наступної комунікативної

ситуації виступають В. Черчіль та Леді Астор. Вони є опонентами на політичній арені, але на публіці намагаються підтримувати дружні відносини, щоб дізнатися більше про свого комунікативного противника та присипати його увагу.

(129) *Lady Astor to Winston Churchill: Winston, if you were my husband I would flavor your coffee with poison.*

Churchill: Madam, if I were your husband, I should drink it with pleasure [48, с. 125-126].

Кожен з трикстерів залучає іронію у вигляді прихованого глузування: Леді Астор – оксюморон «*flavor your coffee with poison*» (дієслово «*flavor*» має позитивну спрямованість, у поєднанні з лексемою «*poison*» негативного спрямування отримуємо комічний ефект); В. Черчіль – удавання до каламбуру (комічний ефект досягається використанням умовного стану «*if I were your husband*» як форми ввічливості разом з позитивно спрямованим словосполученням «*with pleasure*» по стосовно до отрути).

є) Гумор проти себе. Трикстер не боїться глузувати над собою; застосовуючи цей тип гумору, він робить себе об'єктом гумору, що сприяє пожвавленню аудиторії, а найголовніше – змушує останніх критично подивитися на себе зі сторони. Це пов'язано з культурною властивістю англійців та американців сміятися над самими собою: «Self-mockery is at the heart of English humour» [306, с. 9]. У прикладі лектор удається до порівняння себе з горилою у зв'язку зі специфіку своєї зовнішності (великі та масивні руки, пишність форм тіла, хода) та обізнаність свого прізвиська серед учнів (*gorilla*):

(130) *Teacher: Now, this afternoon I'm going to tell you all about a gorilla. So pay attention, all of you: If, you don't look at me you'll never know what a gorilla is* [90].

Комічний ефект виникає завдяки суперечливому порівнянню, що порушує онтологічні норми, – вчитель не може бути мавпою. Цей гумор лектора-трикстера, хоча і був направлений проти себе, ставив за мету –

привертання уваги учнів у такий спосіб до предмета та опосередковану критику їх незацікавленості.

ж) Непідготовлений, спонтанний гумор. Наступний приклад мав місце під час політичної кампанії Джека Кемпа на відкритих сесіях з виборцями: критикою на макрорівні, а саме розумових здібностей певної людини:

(131) *Jack Kemp: In a recent fire Bob Dole's library burned down. Both books were lost. And he hadn't even finished coloring one of them [41].*

Трикстер Джек Кемп глузує над своїм опонентом Бобом Додем щодо його розумових навичок. Комізм перебуває у кількісних характеристиках: бібліотека уявляється великою з різними книгами, коли кінець промови – це ефект обманутого очікування – стає зрозумілим, що книжок лише дві і ті розмальовки (*Both books... coloring one of them*). Цей сарказм має за мету не тільки легке глузування зі свого опонента, а також підкреслення важливості широкого кругозору, якого останній не має.

з) Гумор-каламбур – фонетична або лексична мовна гра. Джон Кеннеді набуває рис трикстера в розмові зі своїм товаришем, щоб продемонструвати непогодження та осміяти його позицію. Товариш пророкував Дж. Кеннеді, що той можливо стане кандидатом у віцепрезиденти у 1960 році, а не президентом. Останній використовує глузування, щоб висміяти низький поріг очікувань щодо його персони та змінити тему розмови:

(132) *President John Kennedy: Let's not talk so much about vice. I'm against vice in any form.*

LAUGHTER [72, с. 749].

Мовна гра полягає у полісемантичності слова *vice*: заступник – у першому випадку, та зло – у другому, що приводить до неоднозначності та створює комічний ефект.

і) Гумор-абсурду. Абсурдність перебуває в самій ситуації, що обігрується трикстером. Вона суперечить здоровому глузду, життєвому

досвіду та нормам, що викликає подив комунікантів та приводить до комічності. У нижченаведеному прикладі викладач-трикстер помічений в суперечливості своїх думок – учитель ділить день на дві частини та використовує інтенсифікатор (*only*), щоб відділити лише частину дня для навчання, що вводить в оману учнів:

(133) *My teacher's a real joker. She came in to class today and said, «We'll only have half a day of school this morning».*

When we all cheered, she said, «We'll have the other half this afternoon» [90].

Комічний ефект виявляється у несподіваній розв'язці (*We'll have the other half this afternoon*), що суперечить попередній інтенції викладача (*We'll only have half a day of school this morning*). Гумор, що використовується викладачем-трикстером, допомагає донести до учнів нерадісні новини в жартівливій формі, що пом'якшує ефект від їх сприйняття.

к) Іронічний гумор. Цей тип гумору базується на розбіжностях між наміром та результатом. У наступному прикладі вчитель виступає трикстером, бо його мета – підкреслити проблеми, які має студент з орфографією, написанням слів:

(134) *Teacher: Fred, I'm glad to see your writing has improved.*

Student: Thank you.

Teacher: Now I can see how bad your spelling is though! [17, с. 24]

Учитель глузує над студентом, який покращив каліграфічність свого письма (*writing*), але за рахунок цього, виявилися проблеми з орфографією (*spelling*). Комізм утілюється в імпліцитній формі запитання вчителя: «Що будемо далі покращувати?...».

Дискурсивна особистість дурня-сміхача у карнавальному просторі США та Великої Британії використовує креативний мовний потенціал у своєму авторському стилі, що виражається у відмові від шаблонності, маскуванні істини, наданні яскравості комічному мовленню.

Визначені особливості творчого підходу трикстера до мовлення відображають залучення ним усіх рівнів мови для вираження гумору, до якого були перенесені зооморфні характеристики архетипу трикстера: хитрість, глибокий символізм, ілюзорність конфлікту, суб'єктивність та критичність.

Висновки до розділу 3

1. Клоун, блазень, буфон та трикстер володіють особливим гумористичним баченням світу. Всі види дурня-сміхача перебувають в повсякчасному зв'язку з оточуючим світом та є трансляторами ідей у формі комічного. Їх основне завдання – реалізація розважальної місії (вдавання, дурникування, гра) та проникнення сміху в різні сфери життєдіяльності суспільства. В основі зазначеного знаходиться лінгвокреативність цих особистостей у мовленнєвій та немовленнєвій сферах, що є інгерентною ознакою та простежується в особливостях діахронічного розвитку кожного з дурнів-сміхачів. Першоджерелом творчості сучасних клоунів є діяльність циркових, естрадних та театральних представників; зараз, окрім перформансу, на арені, клоуни отримали свій розвиток у новому амплуа – лікарняного клоуна. Сучасні блазні, що сьогодні є професійними стенд-ап коміками та гумористами, беруть свій початок з історичних постатей – блазнів при дворах монархів. Прототипами буфонів сьогодення слугують художні образи з класичної літератури, коли праобразом сучасних трикстерів є фольклорні трикстери. Разом історичний та сучасний плани проявів зазначених різновидів дурня-сміхача створюють особливу карнавальну, інформаційну, соціальну та психологічну площину, основними рисами якої є інтерактивність, гіпертекстуальність, глобальність, креативність та мозаїчність.

2. Аналіз емпіричного матеріалу (скрипти та субтитри з англомовних новин, художніх фільмів, мультфільмів, серіалів, реаліті шоу, що перебувають у вільному доступі на відеохостингу YouTube, а також художніх текстів та емпіричних добірок) встановив, що для всіх різновидів дурня-сміхача США

та Великої Британії для створення комічного превалюючим є використання вербальних засобів: порівняння, метафора, гіпербола, гротеск, оксюморон. Клоун же вирізняється гармонійним поєднанням невербаліки та надвербаліки, особливо колоритної міміки та жестикуляції; трикстер – зооморфними атрибутивними надвербальними характеристиками, що відповідає його природі.

3. Лікарняний клоун є певним продовженням циркового, театального та естрадного клоуна. Він вирізняється хронотопом своєї діяльності – лікарні. Особливістю залучення комізму англomовним лікарняним клоуном є реалізація психотерапевтичної функції. В основі жанру лікарняної клоунади перебуває гра. Невербальна сфера його ігрового модусу виражається буфонадою та ексцентрикою, що викликають посмішку, регіт та сміх. У вербальній сфері основними типами гумору, які використовують лікарі-клоуни під час візитів до пацієнтів, є комізм глузування, комізм підтримки, комізм стереотипу, комізм сарказму та комізм дисбалансу. Вони гармонізують та покращують стан пацієнтів за допомогою комічних асоціативних зв'язків, парадоксів та алогічній поведінці, що лежать в їх основі.

4. Історично набуті лінгвокреативні риси англomовного блазня та трикстера нівелювалися з плином часу або були інтегровані відповідно до сьогодення. Невідповідність та неоднозначність його вигляду є втіленням прийомів парадоксу та двозначності, що породжує комізм. Подібна ситуація характерна трикстеру. Фольклорні трикстери вирізнялися своєю зооморфністю, що використовувалася як маска для прикриття гострого, гіперболізованого та гротескного гумору. Їхні зооморфні риси були втрачені лише зовнішньо. Характеристики тварин, такі як хитрість, спритність, розум, вивертність та спритність проявляються вербальними засобами для осміяння сакрального та недоторканого.

5. Англomовний буфон, як і блазень, будує комізм на стиці вербаліки та невербаліки – одна доповнює іншу та підсилює її. Комбінація вербальних

засобів з невербальними обирається буфоном в ситуації міжособистісного спілкування вдома, з друзями або товаришами на противагу випадку роботи. У зв'язку з офіційністю мовленнєвого простору невербальні засоби створення комічного залишаються на другому плані. На перший план виходять вербальні компоненти. Головними інтенціями продукування гумору працівником-буфоном є солідарність, колегіальність та підтримка, коли гумор керівника-буфона засновано на критиці та сарказмі з метою пом'якшення критики та директив. Невербальними блазнівськими включеннями є динамічна жестикуляція, що візуалізує жарти блазня; зміна інтонації як механізм маніпуляції публікою; зміна голосу на період всього номеру (голос-образ); зміна голосу на деякий період номеру (голос-вставка).

Основні положення розділу 3 відображені в таких публікаціях автора [184; 185; 210; 214; 329].

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

1. У сучасному комунікативному соціокультурному просторі значне місце відводиться сміху та гумору, що реалізуються у різноманітних сферах людського життя та стають його частиною. Людина перебуває в центрі комічного, що не обмежено часово або просторово. Сучасність відбивається як сміхова дійсність, тобто набуває рис карнавалізації. Вона отримує форму сучасного тривалого «карнавалу» без меж та співвідноситься з діалогізмом у культурі, основою якого є гра. Карнавалізація – це постійний, необмежений прояв комічного у соціокультурному середовищі сьогодення, що розповсюджується на театр та цирк, естраду та телебачення, ток-шоу, мас-медіа та Інтернет-простір, на робоче місце, дім, родину.

2. Учасники карнавалізації знаходяться в безпосередньому діалогічному спілкуванні не тільки один з одним, але також обмінюються знаннями та досвідом зі світом. Адресантом є карнавальна особистість людини, що розважає, широка номінація – дурень; але її екстеріорізація значно поширюється: до неї відносяться професійні та непрофесійні жартівники, тобто всі, хто створює гумор. Адресатами у карнавальному просторі виступає публіка як частина лінгвоконітивного соціуму.

3. Головною фігурою карнавалізації є дискурсивна особистість дурня-сміхача як ведучого карнавального процесу. Він поєднує в собі якості дурня як людини, що вдає дурня своєю поведінкою – свідомо нерозважливість, дотепність, веселість, та сміхача як такого, що вміє глузувати, жартувати та блазнювати на потіху іншим. Дурень-сміхач володіє особливим карнавальним світосприйняттям. Основа ціль дурня-сміхача – розвеселити аудиторію, створити комічний ефект. Отже, карнавальне світовідчуття дискурсивної особистості дурня-сміхача виступає основою діалогічних відносин та способом впливу на адресата.

4. Пропонована дисертація виявляє функціонально-комунікативні характеристики типів дискурсивної особистості дурня-сміхача як головного суб'єкта карнавального комунікативного простору США та Великої Британії.

Важливим набутком є залучення лінгвофілософського методу, що полягає у застосуванні діалектичних принципів до вивчення дискурсивної особистості дурня-сміхача. Лінгвофілософський метод сприяє інтерпретації глибинної діалектичної дискурсивної особистості дурня-сміхача та взаємозв'язку його мислення з мовленням, а саме когнітивної здатності до інакомовності та алегоричності.

5. Дискурсивна особистість дурня-сміхача у карнавальному просторі США та Великої Британії вивчається в рамках функціонально-комунікативної стилістики тексту. Цей напрям допомагає розглянути карнавалізацію у лінгвокультурі як форму діалогічної комунікації та описати в ній дурня-сміхача як її «стрижневу» фігуру творця. Аналіз постаті дурня-сміхача в англomовному карнавальному просторі поділяється на дев'ять етапів, кожен з яких інкорпорує загальнонаукові та виключно лінгвістичні методи дослідження. Головним є функціонально-комунікативний. Для проведення розвідок також залучаються методи діалектико-діалогічного підходу, дискурс-аналізу, інтерпретаційно-текстового, етнолінгвістичного та лінгвостилістичного аналізів.

6. Згідно аналізу лексеми *fool* дискурсивну особистість дурня-сміхача відбивають чотири лексичні значення із сімох виявлених, що за прямими словниковими дефініціями відповідають клоуну, блазню, буфону та трикстеру. Клоун, блазень та трикстер належать до соціально-професійної сфери, що визначається їх професійною приналежністю – офіційне місце роботи або освіта. Буфон та трикстер відносяться до непрофесійної сфери – кожна людина за певних умов здатна набути характеристик дурня-сміхача. З метою створення комічного та маніпулювання адресатом зазначені типи обіграють інконгруентні комунікативні ситуації вербальними, невербальними або надвербальними засобами.

7. Фігури клоуна, блазня, буфона та трикстера є глибоко історичними, тому різновиди дурнів-сміхачів перебувають в постійній трансформації, розвитку у культурній площині. Базові типи дурня-сміхача актуалізуються за

допомогою діалектичних принципів – взаємозв'язку, протиріччя, історизму та творчої активності. Зазначені лінгвофілософські діалектичні принципи розкривають сутність дискурсивної особистості дурня-сміхача як соціальної, обізнаної, креативної та нестандартної особистості.

7.1. За принципом діалектичного взаємозв'язку дурень-сміхач перебуває в постійному контакті з аудиторією та навколишнім світом. Таке діалогічне спілкування постає у формах рівноправних відносин (аудиторія та дурень-сміхач як партнери), а також нерівноправних (комунікативне лідерство дурня-сміхача або публіки) відносин або форми внутрішньої діалогічності (дурень-сміхач – самість).

7.2. За принципом діалектичного історизму дурні-сміхачі зберігають історично властиві їм характеристики у сучасному просторі: клоун – імена-антропоніми, грим, реквізит; блазень – амплуа офіційного та корпоративного блазнів; буфон – експресивність мовлення у формах жартів (наприклад, *You make jokes*); трикстер – мовленнєве оформлення зооморфних ознак (хитрість, перевертність).

7.3. За принципом діалектичного протиріччя всі типи дурня-сміхача створюють жарти, порушуючи логіко-поняттєві, онтологічні та валоративні норми. Порушення норм на логіко-поняттєвому рівні є превалюючим.

7.4. За принципом діалектичної творчої активності дурень-сміхач виступає самотійною та креативною дискурсивною особистістю, чому сприяють природний талант, глибокі знання та майстерність використання природних даних. Результатом поєднання стає творчо оформлене мовлення. Конститутивними маркерами лінгвокреативності мовлення дискурсивної особистості дурня-сміхача є оригінальність та креативність мовлення, актуальність тем, імпровізація як форма продукування гумору. Креативність мовлення дурня-сміхача об'єктивується здебільшого у тропях: okazionalizmi, оксиморони, еліптичні конструкції як форми продукування гумору.

8. В основі комізму різновидів дискурсивної особистості дурня-сміхача знаходиться лінгвокреативність цих особистостей у лінгвальній та

нелінгвальній сферах, що є усталеною ознакою та показником діахронічного розвитку кожного з дурнів-сміхачів. Спільним для прояву різновидів дурня-сміхача як творців комічного – клоуна, блазня, буфона та трикстера – в діалектичних принципах у лінгвокультурі США та Великої Британії є:

- залучення вербальних, невербальних та надвербальних засобів для створення комічного: вербальна сфера є найбільш частотною для всіх, окрім постаті клоуна (поєднання невербаліки та надвербаліки, особливо колоритної міміки та жестикуляції) та трикстера (зооморфні атрибутивні надвербальні характеристики);

- обумовленість реакцій адресатів та адресантів (дурень-сміхач – посмішка та високий рівень емоційності; аудиторія, публіка – сміх та посмішка); вільне володіння собою та аудиторією; символічний підтекст (метафоричність мовлення).

Творчий потенціал зазначених різновидів дискурсивної особистості дурня-сміхача приводить до особливої карнавальної, інформаційної, соціальної та психологічної площини, характерними ознаками якої є інтерактивність, гіпертекстуальність, глобальність, креативність та мозаїчність.

9. Оригінальними різновидами типів дискурсивної особистості дурня-сміхача США та Великої Британії за соціально-професійною сферою є:

- а) лікарняний клоун – професійний актор, аматор або лікар у костюмі клоуна, що за допомогою засобів клоунади виконують систему заходів, спрямованих на реабілітацію хворих, які перебувають на стаціонарному лікуванні. Лінгвокреативність лікарняного клоуна націлена на реалізацію психотерапевтичної функції, в основі якої перебуває мовна гра. Невербальна сфера лікарняної клоунади відбивається у буфонаді та ексцентриці, що приводять до сміхової реакції. Вербальна сфера об'єктивується в основних типах гумору, які використовують лікарі-клоуни під час візитів до пацієнтів: є комізм глузування, комізм підтримки, комізм стереотипу, комізм сарказму та комізм дисбалансу. Вони гармонізують та покращують стан пацієнтів

через комічні асоціативні зв'язки, парадокси та алогічну поведінку, що лежать в їх основі;

б) корпоративний блазень як документально закріплена посада на робочому місці та офіційний блазень, що копіює риси блазнів минулих епох. Гумор – це їх робота, а його продукування – професійний обов'язок: комізм реалізується на стиці вербаліки та невербаліки – одна доповнює іншу та підсилює її.

10. Жарт є універсальним мовленнєвим жанром, який використовує дискурсивна особистість дурня-сміхача США та Великої Британії. Для створення комічного кожен із типів дурня-сміхача застосовує певні способи: клоун – вербальні засоби (гіпербола, асонанс, алітерація) у поєднанні з надвербальними (костюм та атрибутика); блазень – інтелектуальний комізм, виражений мовними засобами (здебільшого, тропи); буфон – «підготовлені» імпровізації (noodle stories, bawdy stories, анекдоти та небилиці), змушення адресата підіграти йому; трикстер як дурень-сміхач – стилізацію себе під фольклорного трикстера (іронія та сарказм у мовленні).

Проведене дослідження відкриває **перспективи** подальшого вивчення дискурсивної особистості дурня-сміхача у різних типах інституційного та неінституційного дискурсів, а також у рамках зіставного аналізу з аналогічними представниками інших лінгвокультур, зокрема української, канадської та австралійської. Запропонована тема також дає можливість розгляду дискурсивної особистості дурня-сміхача у маніфестації його типів в англомовному художньому дискурсі та у віртуальному просторі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абульханова-Славська К. А. Социально-психологические аспекты активности личности // Социально-психологические проблемы производственного коллективизма. Москва: Наука. 1983. С. 7-22.
2. Аверинцев С. С. Архетипы // С. С. Аверинцев. Мифы народов мира. Москва, 1994. С. 101-111.
3. Андреев В. И. Диалектика воспитания и самовоспитания творческой личности: Основы педагогики творчества. Издательство Казанского университета, 1988. 240 с.
4. Андреев Н. Д. Хомский и хомскианство // Н. Д. Андреев. Философские основы современных зарубежных направлений в языкознании. Москва: Наука, 1977. 296 с.
5. Апинян Т. А. Игра в пространстве серьезного. Игра, миф, ритуал, сон, искусство и другие. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2003. 400 с.
6. Арутюнова Н. Д. Фактор адресата. Т. 4. Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1981. С. 356-367.
7. Арутюнова Н. Д. Эстетические и антиэстетические аспекты комизма // Н. Д. Арутюнова. Логический анализ языка. Языковые механизмы комизма. Москва: Издательство «Индрик», 2007. С. 5-17.
8. Баранов А. Н. Иллокутивное вынуждение в структуре диалога // Вопросы языкознания. 1992. Вип. 2. С. 84-99.
9. Батищев Г. С. Введение в диалектику творчества. Санкт-Петербург: Издательство РХГИ, 1997. 464 с.
10. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва: Советский писатель, 1963. 363 с.
11. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Москва: Худ. лит, 1965. 527 с.

12. Бахтин М. М. Функции плута, шута и дурака в романе // М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. Москва: Худ. лит. 1975. 504 с.
13. Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики. Київ: Академія, 2004. 342 с.
14. Безугла Л. Р. Діалог, діалогічний текст та діалогічний дискурс // Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія: Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов. 2009. № 867. Вип. 60. С. 7-14.
15. Беневоленская Н. В. Русский литературный постмодернизм: психоидеологические основы, генезис, эстетика: автореф. дисс. на соискание уч. степени доктора филол. наук. Санкт-Петербург, 2010. 50 с.
16. Бенифанд А. В. Праздник: сущность, история, современность. Красноярск: Издательство Красноярского университета, 1986. 144 с.
17. Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. Москва: Харвест, 1999. С. 8-41.
18. Бердяев Н. А. Смысл творчества // Н. А. Бердяев. Философия творчества, культуры и искусства. в 2-х т. Т. 1. Москва: Искусство, 1994. С. 37-342.
19. Березовская А. В. Русский дурак: кто он? (Опыт лингвокультурологического анализа пословиц) // Научный альманах. 2017. № 10. Вып. 3. С. 117-120.
20. Берн Э. Игры, в которые играют люди. Психология человеческих взаимоотношений. Люди, которые играют в игры. Психология человеческой судьбы. Санкт-Петербург: Лениздат, 1992. 400 с.
21. Бехта І. А. Теоретичні засади дискурсивної стилістики // Нова філологія. 2012. № 49. С. 21-24.
22. Бехта І. А. Оповідний дискурс текстової епохи англійськомовного модернізму // Людина. Комп'ютер. Комунікація: збірник наукових праць. 2017. С.140-143.

23. Бєлова А. Д. Поняття «стиль», «жанр», «дискурс», «текст» у сучасній лінгвістиці // Вісник Київського національного університету. Київ: КНУ імені Т. Шевченка. 2002. № 32. С. 11-14.
24. Бєлова А. Д. Лингвистические аспекты аргументации. Киев: Киевский национальный университет им. Т. Г. Шевченко, 2003. 304 с.
25. Бєлова А. Д. Эмоциональная составляющая комментариев в YouTube // Лінгвістика ХХІ століття: нові дослідження і перспективи. 2013. С. 33-39.
26. Библер В. С. От наукоучения – к логике культуры: Два философских введения в двадцать первый век. Москва: Политиздат, 1990. 413 с.
27. Библер В. С. Михаил Михайлович Бахтин или Поэтика культуры. Москва: Прогресс, 1991. 176 с.
28. Бігунова Н. О. Позитивна оцінка: від когнітивного судження до комунікативного висловлювання: монографія. Одеса: КП ОМД, 2017. 580 с.
29. Богуцький В. М. Мовні моделі простору як культурно-національний феномен (на матеріалі української, англійської та іспанської мов): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.15 «Загальне мовознавство». Київ, 2010. 23 с.
30. Болотнова Н. С. Коммуникативная стилистика текста. Москва: Общество с ограниченной ответственностью «ФЛИНТА», 2012. 384 с.
31. Большакова А. Ю. Теория архетипа и концептология // Культурологический журнал. 2012. № 1. Вип. 7. URL: http://www.cr-journal.ru/rus/journals/109.html&j_id=9 (дата звернення: 17.05.2016).
32. Боров Ю. Б. О комическом. Москва: Искусство, 1957. 232 с.
33. Бубер М. Я и Ты // Квинтэссенция: философский альманах. Москва: Политиздат. 1992. 370 с.
34. Булавка Л. А. Бахтин: диалектика диалога versus метафизика постмодернизма // Вопросы философии. 2000. № 1. С.119-131.
35. Вахтомин Н. К. Законы диалектики законы познания. Москва, 1966. 196 с.

36. Вербицкая А. Речевые акты // Новое в зарубежной лингвистике. Москва: Наука. 1985. № 16. С. 251-271.
37. Вершина В. А., Михайлюк А. В. О карнавальных истоках современной цивилизации // Докса: збірник наукових праць з філософії та філології. 2002. Вип. 2. С. 124-132.
38. Волкогонова А. В. Карнавализация в ряду смежных понятий // Филология, журналистика и межкультурная коммуникация в диалоге цивилизаций. Ставрополь, 2014. С. 636-637.
39. Воркачев С. Г. «Антипафос»: карнавализация в лингвокультуре // Вестник Северо-Осетинского государственного университета им. К. Л. Хетагурова. Общественные науки. 2014. № 1. С. 174-178.
40. Выготский Л. С. Мышление и речь. Собрание сочинений. в 6 т. Т. 2. Москва, 1985. С. 3-361.
41. Гаврилов Д. А. Трюкач, лицедей, игрок. Образ трикстера в евроазиатском фольклоре. Москва: Ганга, 2009. 288 с.
42. Галкина А. В. Овладение лингвистической креативностью в контексте овладения иностранным языком // Вестник Тамбовского университета. Сер. Гуманитарные науки. 2011. № 10. Вип. 102. С. 158-164.
43. Гамбург Л. О. Сэр Джон Фальстаф, мистер Пиквик, Дживс и все-все-все... Английский юмор, его литературные и реальные герои. Киев: Грамота, 2003. 272 с.
44. Гишинский Я. И. Девиантология. Санкт-Петербург: Издательство Р. Асланова «Юридический центр Пресс», 2007. С. 210-215.
45. Голозубов А. В. Теология смеха как феномен западной культуры. Харьков: Эксклюзив, 2009. 468 с.
46. Горский Д. П., Ивин А. А., Никифоров А. Л. Краткий словарь по логике / сост. и гл. редактор Д. П. Горский. Москва: Просвещение, 1991. 208 с.
47. Грайс Г. П. Логика и речевое общение // Новое в зарубежной лингвистике. 1985. Вып. 26. С. 217-238.

48. Гранин Ю. Д., Коршунова Л. С. Воображение и оценка: гносеологический статус и эвристические функции // Вестник МГУ. Сер. Философия. 1985. № 3. С. 36-45.
49. Гудима Н. В. Карнавалізація художнього мовлення постмодерністської прози // Філологічні науки. 2015. Вип. 38. С. 123-128.
50. Гуревич А. Я. Конец света или карнавал? Ответ М. А. Бойцову // Одиссей: Человек в истории. 2003. Москва. С. 250-255.
51. Гусева Г. Г. Комічний дискурс мовної особистості дитини в сучасному лінгвокультурному просторі Великої Британії і США: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.04 «Германські мови». Харків, 2013. 23 с.
52. Данилова М. М. Особенности передачи реалий в первых переводах русских сказок // Аспирант. 2016. № 6. С. 149-150.
53. Даркевич В. П. Народная культура средневековья: светская праздничная жизнь в искусстве IX – XVI вв. Москва: Наука, 1988. С.153-159.
54. Дебор Г. Общество спектакля. Москва: Опустошитель, 2012. 180 с.
55. Дейк ванн Т. А. Язык. Познание. Коммуникация: пер. с англ. В. И. Герасимова. Москва: Прогресс, 1989. 312 с.
56. Дмитренко В. А. (Самохина В. А.), Курсова И. С. Анекдот как разновидность речевых жанров // Studia Germanika et Romanica: Зарубіжна література. Методика викладання. 2004. № 3. Вип 1. Донецьк. С. 5-17.
57. Домброван Т. И. Синергетическая модель развития английского языка. Одесса: КП ОГТ, 2014. 400 с.
58. Донец П. Н. К типологии стереотипов // П. Н. Донец. Социальная власть языка. Воронеж: Издательство Воронежского государственного университета, 2001. С. 183-187.
59. Донец П. Н. Основы общей теории межкультурной коммуникации: научный статус, понятийный аппарат, языковой и неязыковой, вопросы этики и дидактики: монография. Харьков: Штрих, 2001. 385 с.

60. Донец П. Н. Прецедентность, прототипичность, репликативность? // Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація. Тези доповідей XIII наукової конференції з міжнародною участю. 2014. С. 98-99.
61. Дьяченко О. М. Элементы «карнавальной культуры» в развитии ребенка-дошкольника // Вопросы психологии. 1994. № 2. С. 77-86.
62. Жаботинская С. А. Принципы лингвокогнитивного анализа и феномен полисемии // Проблеми загального, германського та слов'янського мовознавства. До 70-річчя професора В. В. Левицького. Чернівці: Книги XXI. 2008. С. 357-368.
63. Жигульский К. Праздник и культура: пер. с польск. Москва: Прогресс, 1985. 336 с.
64. Загибалова М. А. Феномен карнавализации современной культуры: дисс. ... кандидата философ. наук: 09. 00. 13. Тула, 2008. 154 с.
65. Зацний Ю. А. Про деякі тенденції в словотвірних процесах сучасної англійської мови // Нова філологія. 2014. № 64. С.162-170.
66. Зацний Ю. А. Тенденції та процеси розвитку лексико-семантичної макросистеми сучасної англійської мови // Актуальні питання іноземної філології. 2016. № 4. С.68-74.
67. Зиновьев И. В. Диалогический дискурс карнавального смеха в трактовке М. М. Бахтина // Известия Уральского государственного университета. Сер. 3. Общественные науки. 2007. № 54. Вып. 4. С. 114-130.
68. Зиновьев И. В. Проблемы русской философии диалога (историко-философский анализ): автореф. дис. ... на соискание уч. степени доктора филос. наук. Урал гос. ун-т им. А. М. Горького. Екатеринбург, 2008. 55 с.
69. Злотникова Т. С., Мазилев В. А., Нажмудинов Г. М. Архетип как код массовой культуры // Ярославский педагогический вестник. 2015. № 6. С.195-203.
70. Ивин А. А. Что такое диалектика. Очерки философской полемики. Москва, 2016. 192 с.

71. Ильенков Э. В. Соображения по вопросу об отношении мышления и языка (речи) // Вопросы философии. 1977. № 6. С. 92-96.
72. Ильин Е. П. Мотивация и мотивы. Издательский дом «Питер», 2013. 512 с.
73. Иссерс О. С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. Москва: Издательство ЛКИ, 2008. 288 с.
74. Кабусь Е. П., Мастерова О. Я., Пихтовникова Л. С. Немецкоязычные публицистические тексты социально-критического направления. Харьков: ХНУ им. В. Н. Каразина, 2016. 164 с.
75. Кант И. Критика способности суждения // И. Кант. Сочинения. в 8 т. Т. 5. Москва: Чоро, 1994. 414 с.
76. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Москва: Гнозис, 2004. 390 с.
77. Караулов Ю. Н. Роль прецедентных текстов в структуре и функционировании языковой личности // Научные традиции и новые направления в преподавании русского языка и литературы: доклады. Москва: Русский язык, 1986. С. 105-126.
78. Карнавал в языке и коммуникации: коллективная монография / сост. и глав. ред. Л. Л. Фролова. Москва: РГГУ, 2016. 432 с.
79. Карпчук Н. П. Адресованість в офіційному та неофіційному дискурсі: дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04. Харків, 2005. 218 с.
80. Кассирер Э. Логика наук о культуре // Э. Кассирер. Избранное. Опыт о человеке. Москва, 1998. С. 7-154.
81. Квашнина Е. С., Шеховцова И. И. Мир волшебных сказок старой Англии // Профессионализм и гражданственность – важнейшие приоритеты российского образования XXI века. 2015. С. 82-84.
82. Кедров Б. М. Единство диалектики, логики и теории познания. Москва: КомКнига, 2006. 296 с.

83. Кириленко Н. Н. Диалог в классической трагедии и комедии (специфика жанра) // Новый филологический вестник. 2014. № 4. Вип. 31. С. 34-48.
84. Киричок І. Персоналістська концепція особистості С. Й. Гессена // Історико-педагогічний альманах. 2009. Вип. 2. С. 29-34.
85. Кнабе Г. С. Диалектика повседневности // Вопросы философии. 1989. Вып. 5. С. 26-46.
86. Кобякова І. К. Про природу мовотворчої функції // *Studia Germanika et Romanica*. Іноземні мови. Зарубіжна література. Методика викладання. 2013. С. 53-63. URL: <http://essuir.sumdu.edu.ua/handle/123456789/> (дата звернення: 13.01.2017).
87. Ковальчук А. С. Становление нового качества в развитии общества АН СССР. Института философии. Науч. совет по истории обществ. мысли. Москва: Наука, 1968. 247 с.
88. Ковтун Н. М. Архетип культурного героя в українській духовній традиції: історико-філософський контекст: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук. Київ, 2008. 20 с.
89. Козинцев А. Г. Человек и смех. Санкт-Петербург: Алетейя, 2007. 236 с.
90. Колегаева И. М. Текст как единица научной и художественной коммуникации: монография. Одесса, 1991. 121 с.
91. Колегаева И. М. Текстовая парадигма: МИКРО-, МАКРО-, МЕГА, ГИПЕР- и просто ТЕКСТ // Записки з романо-германської філології. Ювілейний, присвячений 80- річчю проф. В. А. Кухаренко. 2008. Вип. 20. С. 70-78.
92. Колегаєва І. М. Полімодальність відчуттів у дзеркалі полікодовості тексту, або ще раз про антропоцентризм у лінгвістиці // Записки з романо-германської філології. 2015. Вип. 2. С. 105-112.
93. Коншина С. Г. Комический текст в аспекте его структурирования и понимания: автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук: спец. 10.02.01 «Русский язык». Москва, 2006. 20 с.

94. Коринь С. Н., Пихтовникова Л. С. Метафора и метаметафора в немецкоязычном художественном дискурсе: когнитивный и прагматический аспекты: монография. Харьков: ХНУ им. В. Н. Каразина, 2015. 200 с.
95. Костомаров А. С. Маска как способ объявления лица в социокультурном пространстве: автореф. дис. на здобуття наук. ступеню канд. філософ. наук: спец. 09.00.11 «Соціальна філософія». Київ, 2006. 20 с.
96. Кочетков В. В. Психология межкультурных различий. Москва: PerSe, 2002. 412 с.
97. Красных В. В. Этнопсихолінгвістика и лингвокультурология. Москва: ИТДГК «Гнозис», 2002. 283 с.
98. Краснящих А. П. Гамлет–шут, сумасшедший, сумасшедший шут? // Ренесансні студії. 2014. Вип. 22. С. 135-144.
99. Кривоносов А. Т. Язык, логика, мышление: умозаключение в естественном языке. Изд-во ВАЛАНГ, 1996. 682 с.
100. Кривоцюк Л. С. Постмодерністський дискурс сучасної української літератури // Аркадія. 2015. № 42. Вип. 1. С. 31-34.
101. Кузина Ю. В. Orangutrump-образ Д. Трампа в графических материалах сети Интернет // Политическая лингвистика: проблематика, методология, аспекты исследования и перспективы развития научного направления: материалы междунар. науч. конф. 2016. С. 125-129.
102. Кузьмин А. А. Семантические особенности тематической группы profession of intellectual activity and arts (профессии, связанные с умственной деятельностью и искусствами) в древнеанглийском языке // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2015. № 5. Вып. 2. С. 85-88.
103. Кукулинская М. Я. Карнавал в открытии творческой индивидуальности (карнавальность и философия романтизма) // Мир психологии: Научно-методический журнал. 2001. № 4. С. 187-194.
104. Кусов Г. В. Оскорбление как иллокутивный лингвокультурологический концепт: автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук. Волгоград, 2004. 27 с.

105. Кутоян А. К. Композиційно-мовленнєві засоби створення комічного в тексті англійської комедії: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. Харків, 2007. 19 с.
106. Кухаренко В. А. Інтерпретація тексту: підручник для вузів. Вінниця: Нова книга, 2004. 272 с.
107. Кухаренко В. А. Про нетрадиційний наратив // Записки з романо-германської філології. 2015. № 34. Вип. 1. С. 66-72.
108. Куцова Э. Л. Диалогическая природа понимания в лингвистической концепции М. М. Бахтина // Филологические науки. Теоретические и методологические проблемы исследования языка. 2010. С. 42-45. URL: http://www.rusnauka.com/16_ADEN_2010/Philologia/68651.doc.htm (дата звернення: 14.03.2017).
109. Лакофф Дж. Женщины, огонь и опасные вещи. Что категории языка говорят нам о мышлении. Москва: Гнозис, 2011. 512 с.
110. Левицкий А. Э. Функциональные подходы к классификации единиц современного английского языка. Киев: «АСА», 1998. 362 с.
111. Лихачев Д. С. Избранное. Великое наследие. Заметки о русском. Санкт-Петербург: «LOGOS». 1997. 608 с.
112. Лобова О. К. Категории и функции комического институционального дискурса (на материале англоязычной стэндап-комедии): дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04. Харьков, 2013. 232 с.
113. Лотман Ю. М. Мозг – Текст – Культура – Искусственный интеллект // Статьи по семиотике и типологии культуры. 1992. С. 25-34.
114. Лотман Ю. М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки. Санкт-Петербург: Искусство СПб, 2000. 704 с.
115. Лучшие комедийные актеры. Independent Media. 2017. 4 травня. URL : https://web.archive.org/web/20070504052745/http://www.imedia.ru/durdom/telega/issue_18805.html (дата звернення: 25.01.2018).

116. Ляпон М. В. О «грамматике» юмора и стратегии остроумия // Логический анализ языка. Языковые механизмы комизма. Москва: Издательство «Индрик», 2007. С. 308-328.
117. Мазаев А. И. Праздник как социально-художественное явление. Опыт историко-теоретического исследования. Москва: Наука, 1978. 392 с.
118. Макаров М. Л. Основы теории дискурса. Москва: Гнозис, 2003. 280 с.
119. Малікова О. В. Сучасні методи дослідження мовленнєвих жанрів // Мовні і концептуальні картини світу. 2010. Вип. 29. С. 71-76.
120. Манн Ю. В. Карнавал и его окрестности // Вопросы литературы. 1995. № 1. С. 154-182.
121. Мантатов В. В., Мантатова Л. В. Философия устойчивого развития: диалектика и реализм // Вестник Бурятского государственного университета. 2017. № 5. С. 3-13.
122. Мартин Р. Психология юмора: пер. с англ. Санкт-Петербург: Питер, 2009. 480 с.
123. Мартынюк А. П. Когнитивные механизмы создания смехового эффекта в англоязычном анекдоте // Культура народов Причерноморья: науч. журнал. 2007. № 110. Вип. 2, С. 22-24.
124. Мартинюк А. П. Словник основних термінів когнітивно-дискурсивної лінгвістики. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2011. 196 с.
125. Маслова В. А. Введение в когнитивную лингвистику. Москва: ФЛИНТА, 2007. 296 с.
126. Маслова В. А. Homo lingualis в культуре: монография. Москва: Гнозис, 2007. 320 с.
127. Мизецкая В. Я. Анархизмы в драматургии В. Шекспира // Одеський лінгвістичний вісник. 2013. № 1. С.68-75.
128. Мизецкая В. Я. Лексико-семантический анализ письменного текста как средство идентификации личности адресанта // Наукові праці НУ ОЮА. 2011. С. 399-404.

129. Минченко Т. П. Проблема мировоззренческой идентичности и принцип свободы совести в постсекулярном мире // Вестник Томского государственного университета. 2011. № 345. С. 47-51.
130. Мироненко М. В. Шутник как коммуникативная личность: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. Волгоград, 2005. 211 с.
131. Морозова Е. И., Шевченко И. С. Дискурс как мыслекоммуникативное образование // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. 2003. № 586. С. 33-38.
132. Морозова О. І. Лінгвальні аспекти неправди як когнітивно-комунікативного утворення (на матеріалі сучасної англійської мови): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук. Київ, 2008. 32 с.
133. Москвин В. П. Риторика и теория коммуникации: виды, стили и тактики речевого общения. Москва: КД ЛИБРОКОМ, 2015. 216 с.
134. Москвин В. П. Методы и приемы лингвистического анализа. Москва: Флинта, Наука. 2015. 225 с.
135. Мусийчук М. В. Юмор как форма интеллектуальной активности. Философско-психологический анализ. Москва, 2012. 324 с.
136. Нефьодова О. Д. Кодові системи як прецедентний текст для творів англomовної фентезі // П'ятий міжнародний науковий форум. Сучасна англїстика і романїстика: перший рубіж нового тисячоліття. Тези доповідей. 2013. Вип. 5. С. 134-135.
137. Нефьодова О. Д. Механізм та функції реалізації алюзії як інтертексту (на матеріалі повісті Дж. Селінджера «The Catcher in the Rye») // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов. 2015. № 81. С. 29-34.
138. Нефьодова О. Д. Засоби та наслідки актуалізації прецедентного імені в комунікації // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов. 2016. № 84. С. 108-114.

139. Озадовська Л. В. Парадигма діалогічності в сучасному мисленні. Київ: ПАРАПАН, 2007. 164 с.
140. Оніщенко Н. А. Прецедентна особистість як чинник формування ептонімічного фонду (на матеріалі афоризмів Й. В. Гете) // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов. 2009. № 848. Вип. 58. С. 72-77.
141. Осипов И. Д. Юмор в политической культуре // *Studia Culturae*. 2015. Вип. 12. С. 172-175.
142. Отто Б. Дураки: Те, кого слушают короли. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2008. 496 с.
143. Панина М. А. Комическое и языковые средства его выражения: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. «Общее языкознание, социолингвистика, психолингвистика». Москва, 1996. 144 с.
144. Панкова Г. Г. Творчество как способ бытия личности // Творчество и личность. Тезисы докладов международного симпозиума. 1995. С. 16-18.
145. Панченко І. М. Імпліцитна адресатна референція в німецькомовному дискурсі: структурно-семантичний і прагматодискурсивний аспекти: автореф. дис. на здобуття наук. ступеню канд. філол. наук: 10.02.04. Харків, 2016. 20 с.
146. Пасинок В. Г. Дискурсивні підходи у французькій гуманітарній свідомості // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. 2015. № 1155. С. 53-57.
147. Пастушок Г. О. Блазень як інтерпретатор: Шекспір і сучасність // Питання літературознавства. 2006. №. 72. С. 260-273.
148. Пастушок Г. О. Парадокс «мудрої глупоти» як вихідний сатиричний прийом англійської пізньосередньовічної літератури-дурнів // Вісник Львівського університету. Серія: Іноземні мови. 2012. № 20. Вип. 2. С. 47-57.

149. Петренко М. А. Интерактивная технология развития творческой активности // Научное обеспечение системы повышения квалификации кадров. 2014. № 4. Вип. 21. С. 54-59.
150. Пихтовникова Л. С. Синергетический вектор исследования речевых жанров // Четвертий міжнародний науковий форум. Сучасна англїстика: Традиції. Сьогодення. Перспективи. Тези доповідей. 2011. Вип. 4. С. 92-94.
151. Пихтовникова Л. С. Лингвосинергетика: основы и очерк направлений. Харьков: ХНУ им. В. Н. Каразина, 2012. 180 с.
152. Попова З. Д. Когнітивна лінгвістика. Москва: АСТ: Схід-Захід, 2007. 314 с.
153. Поппер К. Что такое диалектика? // Вопросы философии. 1995. № 1. С. 118-138.
154. Постовалова В. И. Адресация в православно-христианском дискурсе: проповедь, исповедь, молитва // Логический анализ языка. Адресация дискурса. Москва: Издательство «Индрик», 2012. С. 177-191.
155. Поюкко М. Дурак. URL: <https://www.stihi.ru/2015/05/30-60> (дата звернення: 18.04.2017).
156. Приходько А. И. Роль оценки в формировании картины мира // Когниция, коммуникация, дискурс. 2015. Вип. 10. С. 86-96.
157. Приходько А. И. Когнитивные параметры изучения дискурса // Языковая личность и эффективная коммуникация в современном поликультурном мире. 2016. С. 50-53.
158. Приходько А. Н. Когнитивно-коммуникативная типология дискурса // Вісник КНЛУ. Серія: Філологія. 2009. № 1. Вип. 12. С. 20-24.
159. Пропп В. Я. Проблема комизма и смеха. Санкт-Петербург: Издательство «Алетейя», 1997. 215 с.
160. Прохвятилова О. А. Внешняя диалогичность звучащей проповеди // Мир Православия: сборник научных статей. 1998. Вып. 2. С. 109-115.
161. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности: пер. с фр. Москва: Издательство ЛКИ. 2008. 240 с.

162. Радбиль Т. Б. Природа комического sub specie языковой аномальности // Логический анализ языка. Языковые механизмы комизма. Москва: Изд-во «Индрик», 2007. С. 686-698.
163. Рерих Н. Человек и природа. Москва: Международный Центр Рерихов, 2005. 140 с.
164. Роготнев И. Ю. Смех, комическое, смеховая культура в пространстве сатирического произведения // Studia Culturae. 2015. № 12. С. 117-131.
165. Рубцов В. В., Ушаков Д. В. Образование одаренных – государственная проблема // Психологическая наука и образование. 2009. № 4. С. 5-14.
166. Руткевич М. Н. Развитие, прогресс и законы диалектики // Вопросы философии. 1965. Вып. 8. С. 25-34.
167. Рыжкова В. В. Реализация категории интертекстуальности в американском художественном тексте XIX-XX веков: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Харьков, 2004. 204 с.
168. Рыжкова В. В., Самохина В. А. Интертекстуальность в диалогическом пространстве англоязычного художественного текста: монография. Харьков: Национальный аэрокосмический университет им. Н. Е. Жуковского «Харьковский авиационный институт», 2017. 168 с.
169. Рюмина Т. М. Эстетика смеха. Смех или виртуальная реальность. Москва: УРСС, 2003. 320 с.
170. Салтыков-Щедрин М. Е. Дурак // М. Е. Салтыков-Щедрин. Собр. соч. в 10 т. Т. 8. Москва, 1988. С. 56-57.
171. Самохіна В. О. Жарт у сучасному комунікативному просторі Великої Британії і США: текстуальний та дискурсивний аспекти: дис. ... док-ра филол. наук: 10.02.04 «Германські мови». Харків, 2010. 518 с.
172. Самохина В. А. Текстуальный и дискурсивный аспекты современной англоязычной шутки // Когниция, коммуникация, дискурс. 2012. №. 5. С. 52-73.
173. Самохіна В. О. Функціонально-комунікативний напрям досліджень у лінгвістиці // Вісник Харківського національного університету імені

В. Н. Каразіна. Серія: Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов. 2012. № 1022. Вип. 71. С. 130-135.

174. Самохіна В. О. Гумористична комунікація як компонент ігрової діяльності // Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія. 2014. Вип. 8. С. 170-174.

175. Самохіна В. О. Діалектико-діалогічна сутність феномена інтертекстуальності як поліфонії текстів // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Іноземна філологія. 2015. Вип. 81. С. 21-28.

176. Самохіна В. А. Шекспировская феноменологія как интертекстовая реальность // Записки з романо-германської філології. Ювілейний, присвячений 65-річчю д-ра ф. н., проф. І. М. Колегаєвої. 2015. № 34. Вип. 1. С. 151-153.

177. Самохіна В. О. Інтертекстуальність у вимірах діалогізму і діалектичної логіки // Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація: 2016 – рік англійської мови: Тези доповіді XV наукової конференції з міжнародною участю. 2016. Вип. 15. С. 176-177.

178. Самохіна В. А. Карнавал как эмоциональная экспрессия игры // Сьомий міжнародний форум. Сучасна іноземна філологія: дослідницький потенціал. Тези доповідей у 2-х ч. 2016. Вип. 7. С. 61-63.

179. Самохіна В. А. Креативная личность *linguisticus*-шутника, или ученые-лингвисты смеются // Когниция, коммуникация, дискурс. 2016. № 12. С. 84-97.

180. Самохіна В. А. Лингвист-шутящий как языковая личность // Людина в мовному просторі: історична спадщина, проблеми, перспективи розвитку. Матеріали I Міжнародної науково-практичної конференції: збірник тез. 2016. Вип. 1. С. 230-232.

181. Самохіна В. О. Феномен адресата в комунікативному просторі комічного // Вісник Харківського національного університету імені

В. Н. Каразіна. Серія: Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов. 2016. Вип. 84. С. 99-107.

182. Самохіна В. А. Карнавальная рефлексия в комическом идиодискурсе // Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво. Екоцентризм: культура і природа: Тези доповідей III Міжнародної наукової конференції. 2017. Вип. 3. С. 89-91.

183. Самохіна В. О. Карнавальне світовідчуття у сучасному номосі // Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація: Тези доп. XVI наук. конф. з міжнар. участю. 2017. Вип. 16. С. 119-120.

184. Самохіна В. О., Тарасова С. О. Лікарняна клоунада як різновид гумористичної комунікації // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов». Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна. 2014. № 1125. С. 6-12.

185. Самохіна В. О., Тарасова С. О. Еколінгвістичний комізм лікарняної клоунади // Development and modernization of philological sciences: experience of Poland and prospects of Ukraine: Collective monograph. 2017. Р. 327-344.

186. Селиванова Е. А. Основы лингвистической теории текста и коммуникации. Киев: ЦУЛ, «Фитосоциоцентр», 2002. 336 с.

187. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми: підручник. Полтава: Довкілля. Київ, 2008. 712 с.

188. Селіванова О. О. Світ свідомості в мові. Мир сознания в языке: монографія. Черкаси, 2012. 488 с.

189. Симонов А. К. Понятия чести, достоинства и деловой репутации: Спорные тексты СМИ и проблемы их анализа и оценки юристами и лингвистами. Москва: Медея, 2004. 328 с.

190. Синявский А. Д. Иван-дурак. Очерк русской народной веры. Москва: АГРАФ, 2001. 464 с.

191. Сковородников А. П. О предмете эколингвистики применительно к состоянию современного русского языка // Экология языка и коммуникативная практика. 2013. Вып. 1. С. 194-222.
192. Смирнова Л. Н. Популярная история театра. URL: <http://svr-lit.niv.ru/svr-lit/populyarnaya-istoriya-teatra/teatrsrednevekovyya.htm>. (дата звернення: 15.04.2018).
193. Собкин В. С. Художественное образование и эстетическое воспитание // Вопросы психологии. 1989. Вып.1. С. 24-31.
194. Соловьев В. С. Общий смысл искусства // Философия искусства и литературная критика. Москва: Искусство, 1991. С. 73-89.
195. Солощук Л. В. Дискурсивна особистість у світлі теорії полікодовості комунікативного процесу // Записки з романо-германської філології. Ювілейний, присвячений 65-річчю д-ра ф. н., проф. І. М. Колегаєвої. 2015. № 34. Вип. 1. С. 167-174.
196. Солощук Л. В. Диверсифікація невербальних компонентів комунікації у сучасному англomовному діалогічному дискурсі // Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація. 2016. С.187-189.
197. Сорокина Э. А. К вопросу о развитии семантической структуры заимствованных слов в современном русском языке // Русский язык: система и функционирование. К 75-летию филологического факультета БГУ. Беларусь, Минск: Изд. центр БГУ, 2014. С. 112-117.
198. Старобінський Ж. Портрет художника в образі блазня // Поезія і знання: Історія літератури і культури. в 4 т. Т. 2. Москва, 2002. С. 501-579.
199. Степанов Ю. С. Интертекст и некоторые современные расширения лингвистики // Языкознание: Взгляд в будущее: сборник научных статей. 2002. С. 100-105.
200. Степанов Ю. С. Основы общего языкознания. Москва: Либроком, 2011. 272 с.

201. Столяров О. О. Природа шутовства // Гаврилов Д. Трюкач. Лицедей. Игрок. Образ Трикстера в евроазиатском фольклоре. Москва: Ганга, Слава, 2010. 288 с.
202. Суздальева Ю. Архетип Трикстера у європейському філософсько-літературному дискурсі // Вісник Київського Інституту психології. 2012. № 7. С. 5-18.
203. Сусов И. П. Личность как субъект языкового общения // Личностные аспекты языкового общения: межвузовский сборник научных трудов. 1989. 161 с.
204. Тараненко Л. И. Система просодических средств актуализации структурных элементов английских фольклорных текстов малой формы // Когниция, коммуникация, дискурс. 2015. Вип.11. С. 123-154.
205. Тараненко Л. І. Просодичні засоби актуалізації англійських фольклорних текстів малої форми (експериментально-фонетичне дослідження): дис.. ... доктора філол. наук. Харків. 2016. 661 с.
206. Тараненко Л. І. Алгоритмічно-фабульна структура тексту англійського анекдоту // Стратегії міжкультурної комунікації в мовній освіті сучасного ВНЗ. 2016. С. 49.
207. Тарасова С. О. Комічні особистості блазня та клоуна в діалогічних відносинах // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов». Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна. 2015. Вип. 81. С. 163-170.
208. Тарасова С. О. Типологія дурнів у британській сміховій культурі // Сучасна англістика: до 85-річчя кафедри англійської філології: тези доповідей VI Міжнародного наукового Форуму. 2015. Вип. 6. С. 135-137.
209. Тарасова С. О. Феномен маски в соціальній комунікації // Сучасна англістика: тези доповідей VII Міжнародного наукового Форуму. 2016. Вип. 7. С. 80-82.

210. Тарасова С. О. Діалектична природа комунікативної особистості дурня // Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація. Тези доповідей XV наукової конференції з міжнародною участю. 2016. Вип. 15. С. 196-197.
211. Тарасова С. О. Дурень як соціальний тип // Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво («Горизонт очікування»): Тези доповідей II Міжнародної конференції. 2016. Вип. 2. С. 81-82.
212. Тарасова С. О. Лексема «fool» в англомовній картині світу // Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація. Тези доповідей XVI наукової конференції з міжнародною участю. 2017. Вип. 16. С. 127-128.
213. Тарасова С. О. Маска-імідж у англомовному політичному дискурсі // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Сер. «Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов». Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна. 2016. Вип. 84. С. 136-142.
214. Тарасова С. О. Рефреймінг комунікативної поведінки концепту «дурень» в англомовній картині світу // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Сер. «Філологічні науки». 2016. Вип. 10. С. 75-81.
215. Тарасова С. О. Об'єктивація поняття «дурень» в англомовній картині світу // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»: збірник наукових праць. 2016. Вип. 60. С. 315-318.
216. Тарасова С. О. Рефреймінг комунікативної поведінки концепту «дурень» в англомовній картині світу // Матеріали I Міжнародної науково-практичної конференції «Людина у мовному просторі: історична спадщина, проблеми, перспективи розіттку». 2016. Вип. 1. С. 276-278
217. Тарасова С. О. Діалектичні принципи взаємозв'язку та протиріччя в карнавальному дискурсі // Кременецькі компаративні студії: науковий часопис. 2017. № 7. Вип. 2. С. 285-293.
218. Телия В. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. Litres, 2017. С. 199-215.

219. Теркулов В. И. «Заклятие смехом» В. Хлебникова в лингвистической интерпретации // Вестник Нижневартковского государственного гуманитарного университета: филологические науки: научный журнал. 2008. № 4. С. 66-71.
220. Троицкий С. А. и др. Смех: лекарство, оружие, бизнес-стратегия // Новое Литературное Обозрение. 2017. № 6. Вып. 148. С. 396-403.
221. Тугаринов В. П. Соотношение категорий диалектического материализма. Издательство Ленинградского университета, 1956. 120 с.
222. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов. Контрапункт интертекстуальности. Москва: КомКнига, 2006. 280 с.
223. Федосеев П. Н., Фролов И. Т. и др. Материалистическая диалектика: Краткий очерк теории. Москва: Политиздат, 1980. 287 с.
224. Феллини Ф. Делать фильм: пер. с итал. Москва: Искусство, 1984. 287 с.
225. Фисенко О. С. Архетип в структуре метаконцепта // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2014. № 6. Вып. 2. С. 46-49.
226. Францева Е. Ю. Так ли прост Иванушка-Дурачок на самом деле? // Вестник магистратуры. 2016. № 6. Вып. 57. С. 42-47.
227. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. Лабиринт, 1997. 448 с.
228. Фролова И. Е. Регулятивный потенциал стратегии конфронтации в англоязычном диалогическом дискурсе: инструментарий и принципы анализа // Когниция. Коммуникация. Дискурс. 2013. № 7. С. 111-130.
229. Харченко О. В. Американський дискурс комічного та його лінгво-когнітивні особливості // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов. 2010. № 897. С. 120-125.
230. Химик В. В. Предисловие // Большой словарь русской разговорной экспрессивной речи. Санкт-Петербург: Норинт, 2004. С. 5-12.
231. Хлебников В. Творения. Москва: Советский писатель, 1987. 736 с.
232. Холмогорцева І. С. (Курсова І. С.) Теорія діалогізму як основа референції на рівні тексту та дискурсу /// V Міжнародний науковий Форум

- «Сучасна англїстика і романїстика: перший рубіж нового тисячоліття». 2013. Вип. 5. С. 204-206.
233. Холмогорцева І. С. (Курсова І. С.) Концепція «Іншого» М. М. Бахтіна в аспекті інтертекстуальності // XV наукова конференція з міжнародною участю «Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація». 2016. Вип. 15. С. 213-214.
234. Хренов Н. А. Человек играющий в русской культуре. Санкт-Петербург, 2005. 604 с.
235. Чекулай И. В. Ценность и оценка в категориальной структуре современного английского языка: дис... д-ра филол. наук: 10.02.04. Белгород, 2006. 473 с.
236. Чернова С. В. История шутовства //Филологические науки в МГИМО. 2015. № 4. С. 168-177.
237. Чернявская В. Е. Лингвистика текста. Лингвистика дискурса: учеб. пособие. Москва: URSS, 2014. 200 с.
238. Чернявская Ю. В. Трикстер, или путешествие в хаос // Человек. 2004. № 4. С. 37-52.
239. Шабалина Е. Н. Нарушение языковой нормы как авторское воплощение новой знаковой сущности // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2013. № 4. Вып. 79. С. 8-11.
240. Шаховский В. И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка. Москва: ЛИБРОКОМ, 2009. 208 с.
241. Шаховский В. И. Экология эмотивного языка: теоретические и практические аспекты // Экология языка и коммуникативная практика. 2013. № 1. С. 233-245.
242. Шевченко І. С. Дискурс і його категорії // Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна. 2011. № 973. С. 7-13.
243. Шеллинг Ф. В. Философия искусства. Москва: Мысль, 1999. 608 с.
244. Шептулин А. П. Категории диалектики. Москва: Высшая школа, 1971. С. 185-188.

245. Шомова С. А. Шут, Петрушка, дурак... (ипостаси трикстера в российской политической коммуникации) // Этнографическое обозрение. 2015. № 4. С. 64-74.
246. Шпак О. В. Реалізація комунікативної категорії КОНТАКТ у сучасному англomовному дискурсі: дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04. Харків, 2015. 238 с.
247. Эко У. Полный назад! «Горячие войны» и популизм в СМИ: пер. с итал. Москва: Эксмо, 2007. 592 с.
248. Юнг К. Архетип и символ. Москва, 1991. 304 с.
249. Юнг К. Г. Личное и сверхличное, или коллективное бессознательное // К. Г. Юнг. Психика: структура и динамика. Москва: АСТ-ПТД, 1998. 312 с.
250. Юнгер Ф. Г. Игры. Ключ к их значению. Санкт- Петербург: Владимир Даль, 2012. 335 с.
251. Яковлев В. А. Метафизика креативности // Вопросы философии. 2010. № 6. С. 44-54.
252. Ястребицкая А. Л. Праздники и торжества в средневековой Европе в свете современных исследований: темы, проблематика, подходы к изучению: (Обзор материалов конф. в Падерборне, 1989 г.) // Социал. и гуманитар. науки. Отеч. и зарубеж. лит. Сер. 5. История. 1995. № 2. С. 101-190.
253. Яхонтова Т. В. Сучасна наукова комунікація: жанрові інновації // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія. 2015. Вип. 14. С. 232-234.
254. Angenot M. Intertextualite, interdiscursivite, discours social // Texte: Revue de critique et de theorie litteraire. 1983. № 2. P. 106-107.
255. Apostolides M. From an Authorial Persona to a Postpedantic Philosopher, So That We Might Both Become Idiots // Comparative and Continental Philosophy. 2016, № 2 (8). P. 216-223.
256. Apte M. L. Humor research, methodology, and theory in anthropology // Handbook of humor research. Springer, New York, 1983. P. 183-212.

257. Apte M. L. Humor and laughter: An anthropological approach. Cornell University Press, 1985. 320 p.
258. Asher N., Lascarides A. Logics of conversation. Cambridge University Press, 2003. 526 p.
259. Balcerzak S. Buffoon Men: Classic Hollywood Comedians and Queered Masculinity. Detroit: Wayne State University Press, 2013. 258 p.
260. Barbieri N. What is a Buffoon? // Trans. and excerpted in *Actors on Acting: The Theories, Techniques, and Practices of the World's Great Actors, Told in Their Own Words*. New York: Crown Publishers, 1954. P. 53-55.
261. Battenhouse R. Falstaff as Parodist and Perhaps Holy Fool // *Publications of the Modern Language Association of America*. 1975. P. 32-52.
262. Bell R. Shakespeare's great stage of fools. Springer, 2011. 186 p.
263. Beltran C. The Merits of Being a Fool: Politically-Charged Characters Influencing Shakespeare's Audience. Cambridge University Press, 2016. P. 25-28.
264. Billington S. A. Social History of the Fool. The Harvester Press, 1984. 155 p.
265. Boskin J. Sambo: The rise and demise of an American jester. Oxford University Press, 1988. 264 p.
266. Bradley A. C. Feste the Jester // A. C. Bradley *Twelfth Night*. Routledge, 2015. P. 17-24.
267. Choi C. The Negative Potential of the Fool in King Lear and the Politics of Nothing // *밀턴과근세영문학*. 2017, № 27 (2). P. 99-123.
268. Christopher J. Fool // J. Christopher. *Templar Poetry*, 2014. 214 p.
269. Clarasó J. C. Philosophy and humor // *Journal of Catalan Intellectual History Revista d'història de la filosofia catalana*. 2015. № 8. P. 77-89.
270. Coleman G. The anthropological trickster // *HAU: Journal of Ethnographic Theory*. 2015, № 2 (5). P. 399-407.

271. Davidson C. Illustrations of the Stage and Acting in England to 1580 // EDAM Monograph Series, 16. Kalamazoo, Michigan: Medieval Institute Publications, 1991. 186 p.
272. Davidson Hilda R. Ellis. The Hero as a Fool: The Northern Hamlet. The Hero in Tradition and Folklore. Folklore Society. London, 1984. 183 p.
273. Davis J. M. The Fool and the Path to Spiritual Insight // Humour and Religion: Challenges and Ambiguities. Continuum Studies, 2011. P. 218-247.
274. Davison J. Documenting clown training // Comedy Studies. 2016, № 1 (7). P. 13-20.
275. Dell K. The Laughter of Fools: The Relevance of Wisdom in Today's World // Religions. 2016, № 9 (7). P. 110-125.
276. Delmer F. Sefton English Literature from Beowulf to T.S. Eliot. For the use of schools, universities and private students. Weidmann, Dublin/Zürich, 1967. P. 53.
277. Deskis S. E. Alliterative proverbs in medieval England: Language choice and literary meaning. The Ohio State University Press, 2016. 163 p.
278. Dijk T. A. van. Discourse and Context: A Sociocognitive Approach. New York: Cambridge University Press, 2008. 267 p.
279. Doran J. The History of Court Fools. London: Richard Bentley, 1858. 414 p.
280. Dormann C. Fools, tricksters and jokers: categorization of humor in gameplay // International Conference on Intelligent Technologies for Interactive Entertainment. Springer: Cham, 2014. P. 81-90.
281. Dull O. A. Folie et rhétorique dans la sottie. Librairie Droz, 1994. 225 p.
282. Dundes A. Cracking jokes: Studies of sick humor cycles & stereotypes. Quid Pro Books, 2017. 376 p.
283. Eckensberger L. H. Culture-inclusive action theory: action theory in dialectics and dialectics in action theory // The Oxford handbook of culture and psychology, 2012. P. 357-402.
284. Eckhardt E. Die Lustige Person Im Älteren Englischen Drama (Bis 1642). Berlin: Mayer&Muller, 1902. 478 s.

285. Eggins S. *Analyzing Casual Conversation* // London, Washington: Cassel, 1997. 333 p.
286. Engestrom Y. Interobjectivity, ideality, and dialectics // *Mind, culture, and activity*. 1996, № 4 (3). P. 259-265.
287. Ford K. More than just clowns – Clown doctor rounds and their impact for children, families and staff // *Journal of Child Health Care*. 2014, № 18(3). P. 286-296.
288. Goddard C., Wierzbicka A. *Discourse and Culture* // *Discourse as social Interaction. Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction*. London: Sage Publication LTD, 2000. P. 231-257.
289. Goffman E. *The presentation of self in everyday life* // *Interaction Ritual*. Garden City: Anchor Books. Chicago: Aldine, 1967. P. 5-45.
290. Gottwald C. *Lachen über das Andere: eine historische Analyse komischer Repräsentationen von Behinderung*. *Disability Studies*, 2015. 176 p.
291. Gurr A. *The Shakespearean Stage 1574–1642*. Cambridge University Press, 2009. 280 p.
292. Gussago L. *Picaresque Fiction Today: The Trickster in Contemporary Anglophone and Italian Literature*. Leiden the Netherlands: Brill, 2016. 305 p.
293. Hainselin M. Book Review: *Pratiquer l'ACT par le Clown. ACT through Clown* // *Frontiers in psychology*. 2016. № 6. 296 p.
294. Happé P. *Fansy and folly: the drama of fools in Magnificence* // *Comparative drama*. 1993, № 27 (4). P. 426-452.
295. Heddon D. Milling J. *Devising performance: a critical history*. Palgrave Macmillan, 2015. 280 p.
296. Heetderks A. M. *Witty Fools and Foolish Wits: Performing Cognitive Disability in English Literature*, 2014. P. 1380-1602.
297. Hyde L. *Trickster Makes This World: How Disruptive Imagination Creates Culture*. Canongate Books, 2017. 432 p.
298. Hynes W. J., William G. D. *Mythical Trickster Figures*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1993. P. 34-42.

299. Isaacs W.N. Dialog, kollektives Denken und Organisationslernen // Organisationsentwicklung und Supervision: Erfolgsfaktoren bei Veränderungsprozessen. Köln: Edition Humanistische Psychologie, 1996. S. 181-207.
300. Janicka I. The Comic Elements in the English Mystery Plays Against the Cultural Background (particularly art). Poznan, Towarzystwo Przyjac. Nauk. Wyd. filolog.-filozof. Prace komisji. filolog. 1962, №16 (6). P. 109-110.
301. Jewell P. Humour in Cognitive and Social Development: Creative Artists and Class Clowns // International Education Journal. 2005, №6 (2). P. 200-205.
302. Kelsey D. The City Trickster: Bankers, Moral Tales, and Contemporary Capitalism // Media and Affective Mythologies. Palgrave Macmillan, Cham, 2017. P. 81-105.
303. Kharchenko O. The Tactics of Lies in American Comic Discourse // Лінгвістичні студії. 2014. №28. P. 104-110.
304. Klapp O. E. The fool as a social type // American Journal of Sociology. 1949, № 55 (2). P. 157-162.
305. Kotthoff H. Oral genres of humor // Pragmatics. Quarterly Publication of the International Pragmatics Association (IPrA). 2007, №17 (2). P. 263-296.
306. Lee J. Y. Enter Laughing: American Humor Studies in the Spirit of Our Times // Studies in American Humor, 2013. № 28. P. 1-15.
307. Linhard T. A. Our Clown: European Memory and Sentimental Nationality in Charlie Rivel's Unexpected Itinerary // Bulletin of Spanish Studies. 2017, № 94 (1). P. 91-110.
308. Louis C. Two Fools from Sussex // Records of Early English Drama. 1996, № 21 (2). P. 16-18.
309. Lucia A. Laughter makes good blood: clown-therapy and health // Economia della Cultura. 2017. № 2. P. 299-304.
310. Martin R. A. Individual differences in uses of humor and their relation to psychological well-being: Development of the Humor Styles Questionnaire // Journal of research in personality. 2003, № 37 (1). P. 48-75.

311. Mc Elwee W. L. The wisest fool in Christendom: The reign of King James I and VI. London: Faber, 1958. 296 p.
312. Morgan W. The Story of Puck: What Fools These Mortals Be! // Studies in American Humor. 2016, №2 (2). P. 307-309.
313. Murray S. «Tout Bourge»: Jacques Lecoq, Modern Mime and the Zero Body. A pedagogy for the creative actor // Jaques Lecoq and the British Theatre. Routledge: New York, 2002. 76 p.
314. Nilsen A. P., Nilsen D. L. F. Encyclopedia of 20 th-century American Humor. Oryx Press, 2000. 376 p.
315. Nisbett R. E. Culture and systems of thought: holistic versus analytic cognition // Psychological review. 2001, №108 (2). P. 291.
316. O'Dell L. Shakespearean Scholarship: A Guide for Actors and Students. Greenwood Publishing Group, 2002. 195 p.
317. Otis W. B. Outline-History of English Literature. New York, 1967. 346 p.
318. Peterson B. B. Fools are everywhere: The court jester around the world // Journal of World History. 2003, № 14 (4). P. 555-559.
319. Ponzio A. Otherness, Intercorporeity and Dialogism in Bakhtin's Vision of the Text // Language. 2016. №. 3. P.10-12
320. Praill A. The United Kingdom: A Modern Tradition. London: Darling Print Ltd., 1998. 564 p.
321. Raviv A. The clown's carnival in the hospital: a semiotic analysis of the medical clown's performance // Social Semiotics. 2014, № 24 (5). P. 599-607.
322. Reed Cory A. The Ingenious Simpleton: Upending Imposed Ideologies through Brief Comic Theatre by Delia Méndez Montesinos // Comparative Drama, 2015. № 49. P. 101-104.
323. Reed T. Book of Fools An Intelligent Person's Guide to Fops, Jackasses, Morons, Dolts, Dunces, Halfwits and Blockheads. Algora Publishing, 2013. 218 p.
324. Robb D. Clowns, fools and picares: Popular forms in theatre, fiction and film. Rodopi, 2007. 240 p.

325. Roberts J. Strutter's complete guide to clown makeup. Piccadilly Books, Ltd., 1991. 95 p.
326. Rodway A. Terms for comedy // Culture, Theory and Critique. 1962, № 6 (1). P. 102-124.
327. Rutledge G. E. The Epic Trickster in American Literature. Routledge, 2013. 306 p.
328. Rutter J. The Stand-up Introduction Sequence: Comparing Comedy Comperes // Journal of Pragmatics. 2000. № 32. P. 463-483.
329. Samokhina V. O., Tarasova S. O. Carnivalization of a joking teacher // Development trends in pedagogical and psychological sciences: the experience of countries of Eastern Europe and prospects of Ukraine: monograph. Riga, Latvia. Baltija Publishing. 2018. P. 278-287. DOI: http://dx.doi.org/10.30525/978-9934-571-27-5_45
330. Scarpetta F., Spagnolli A. The Interactional Context of Humor in Stand-up Comedy // Research on Language and Social Interaction. 2009. № 42. P. 210-230.
331. Schechter J. The Pickle Clowns: New American Circus Comedy. Southern Illinois University Press, 2001. 192 p.
332. Schechter J. Popular theatre: A sourcebook. Routledge, 2013. 296 p.
333. Schiffrin D. Approaches to Discourse. Oxford: Blackwell Publishers, 1994. 470 p.
334. Schlauch M. English Medieval Literature and Its Social Foundations. Warszawa: PWN, 1956. 319 p.
335. Scollon R., Scollon S. W. Intercultural communication: A discourse approach. Blackwell Publishers, 2001. 233 p.
336. Scruton R. Fools, frauds and firebrands: Thinkers of the new left. Bloomsbury Publishing, 2015. 203 p.
337. Sherrin N. Oxford dictionary of humorous quotations. Oxford: Oxford University Press, 2009. 576 p.
338. Smith A. Blues, Criticism and the Signifying Trickster // Popular Music. 2005, № 24 (2). P. 179-191.

339. Southworth J. Fools and Jesters at the English Court Stroud: Sutton Publishing Limited, 2003. 278 p.
340. Stoddart H. Rings of Desire: Circus History and Representation. Manchester: Manchester University Press, 2000. 209 p.
341. Swain B. Fools and Folly during the Middle Ages and the Renaissance. New York: Columbia University Press, 1932. 234 p.
342. Tarasova S. O. Mask «Buffoon» in Modern English Discourse // Science and Education a New Dimension. Philology IV (27). 2016. Issue 107. P. 53-55. URL: <http://scaspee.com/all-materials/mask-buffoon-in-modern-english-discourse-tarasova-s-o>
343. Tarasova S. O. Hypostases of Fools in English Speaking Culture // 8th Łódź Symposium «New Developments in Linguistic Pragmatics» University of Łódź, Poland. 2017. P. 107-108.
344. Tobias A. The postmodern theatre clown // Clowns, fools and picaros: Popular forms in theatre, fiction and film. 2007. № 43. P.37.
345. Valsiner J. Glory to the fools: Ambiguities in development through play within games // Forum: Qualitative Social Research. 2001, № 2 (1). P. 4-10.
346. Videbaek B. A. The stage clown in Shakespeare's theatre. Greenwood Publishing Group, 1996. 215 p.
347. Videbaek B. This Rough Magic // A Peer-Reviewed, Academic, Online Journal Dedicated to the Teaching of Medieval & Renaissance Literature. 2010. URL: <http://www.thisroughmagic.org/videbaek%20article.html> (дата звернення: 13.08.2015).
348. Warren B. Foolish Medicine: Reflections on the practices of modern clown-doctors and medieval fools. Springer, 2011. 224 p.
349. Welborn L. L. Paul, the fool of Christ: a study of 1 Corinthians 1-4 in the comic-philosophic tradition. A&C Black, 2005. 293 p.
350. Welsford E. The Fool: His Social and Literary History. Faber and Faber: London, 1935. 441 p.

351. Wherry F. F. The social characterizations of price: The fool, the faithful, the frivolous, and the frugal // Sociological Theory. 2008, № 26 (4). P. 363-379.
352. Wolf G. The wisdom of Saint Marshall, the holy fool // Revista Wired. 1996. P. 122-127.

СПИСОК ДОВІДНИКОВИХ ДЖЕРЕЛ

353. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. Москва: Советская энциклопедия, 1966. 606 с.
354. Большой академический словарь русского языка / сост. и гл. ред. Л. И. Балахонова. Санкт-Петербург: Наука, 2004. 662 с.
355. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. в 4 т. Москва: Изд. группа «Прогресс», «Универс», 1994. 1542 с.
356. Дворецкий И. Х. Древнегреческо-русский словарь. в 4 т. Т. 1. Москва, 1958. 1906 с.
357. Иконникова Г. И., Ратников В. П., Сидоров М. М. и др. Философия: учебник. Москва: Юрист, 2005. С.10-29.
358. Карнавал // Постмодернизм: энциклопедия. URL: <http://www.infoliolib.info/philos/postmod/carnaval.html> (дата звернення: 05.03.2017).
359. Кемеров В. Философская энциклопедия. Москва: Панпронт, 1998. 489 с.
360. Степанов С. А. Популярная психологическая энциклопедия. Москва: ООО «Издательство «Эксмо»», 2005. 657 с.
361. Філософія: навчально-методичний комплекс. Київ: Центр навчальної літератури, 2005. 704 с. URL: <http://politics.ellib.org.ua/pages-cat-12.html> (дата звернення: 23.04.2017).
362. Шапар В. Б. Сучасний тлумачний психологічний словник. Харків: Прапор, 2007. 640 с.
363. Cambridge international dictionary of English. Cambridge, 1995. 1799 p.
364. Collins American Dictionary. URL: <http://www.collinsdictionary.com/dictionary/american> (дата звернення: 16.01.2016).
365. Collins COBUILD English dictionary for advanced learners. London, 2001. 1703 p.

366. Collins English Dictionary. URL: <http://www.collinsdictionary.com/> (дата звернення: 13.01.2015).
367. Crystal D. The Cambridge Encyclopedia of Language. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. 462 p.
368. Davies M., Gardner D. A frequency dictionary of contemporary American English: Word sketches, collocates, and thematic lists. Routledge: New York, 2010. 2730 p.
369. English Synonym Dictionary. URL: <http://dico.isc.cnrs.fr/dico/en/search> (дата звернення: 05.01.2015).
370. International Dictionary of English (IDE). Cambridge: University Press, 1995. 1772 p.
371. Longman Dictionary Online. URL: <http://www.ldoceonline.com/> (дата звернення: 05.08.2015).
372. Merriam-Webster Dictionary. URL: http://www.merriam-webster.com/dictionary/American_ (дата звернення: 23.01.2016).
373. New Webster's Dictionary and Thesaurus of the English Language. New York: Lexicon Publications, 1993. 1216 p.
374. Online Etymology Dictionary. URL: <http://www.etymonline.com>. (дата звернення: 07.05.2015).
375. Oxford Advanced Learner's Dictionary. Oxford University Press, 2006. 1716 p.
376. Oxford Dictionary of Current English. Oxford: Oxford University Press, 2006. 1104 p.
377. Oxford dictionary of proverbs. Oxford University Press, 2015. 1627 p.
378. Oxford English Dictionary. URL: <http://www.oed.com> (дата звернення: 18.05.2015).
379. The Free Dictionary by Farlex. URL: <http://www.thefreedictionary.com/mumming> (дата звернення: 20.02.2017).
380. Vaan M. Etymological dictionary of Latin and the other Italic languages. Leiden, Boston: Brill, 2008. 1546 p.

381. WordNet 3.0. A lexical Database for English. URL:
<https://wordnet.princeton.edu> (дата звернення 05.03.2017).

382. WordNet 3.1. A lexical Database for English. URL:
<https://wordnet.princeton.edu> (дата звернення 09.03.2017).

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

1. 100 funny jokes by 100 comedians. The Telegraph. Culture. Comedy. 30 December. 2017. URL: <https://www.telegraph.co.uk/comedy/comedians/funny-jokes/lucy-porter/> (дата звернення: 04.01.2018).
2. American sitcom «Frasier». URL: <https://www.cbs.com/shows/frasier/> (дата звернення: 16.10.2017).
3. Baskets. URL: <http://www.fxnetworks.com/region-fx> (дата звернення: 06.04.2016).
4. Bergen B., Binsted K. The cognitive linguistics of scalar humor // Language, culture, and mind. London, 2003. P. 79-92.
5. Binsted K., Bergen B., McKay J. Pun and non-pun humour in second-language learning // Workshop Proceedings, CHI. 2003. P. 148-151.
6. Bird Jokes. URL: <http://www.jokes4us.com/animaljokes/birdjokes.html> (дата звернення: 12.06.2016).
7. Black Books. URL: <http://www.dailymotion.com/video/x4072sa> (дата звернення: 29.03.2016).
8. Bob Hope. Jokes. URL: <http://www.jokes4us.com/peoplejokes/comedianjokes/bobhopejokes.html> (дата звернення: 04.02.2017).
9. Catherine Tate Show. URL: <http://www.dailymotion.com/video/x1ndj36> (дата звернення: 23.05.2017).
10. Circus jokes. Carnie jokes. URL: <http://www.jokes4us.com/peoplejokes/carniejokes.html> (дата звернення: 01.03.2018).
11. Climate jokes. URL: http://www.die-klimaschutz-baustelle.de/climate_change_jokes.html (дата звернення: 12.05.2018).
12. Cohl H. A. The Friars Club Encyclopedia of Jokes. Black Dog & Leventhal Pub, 1997. 502 p.

13. Congreve W. The Way of the World // Four English Comedies. London: Penguin Books, 1986. P. 131-232.
14. Daffy definitions. URL: <https://speakzeasy.wordpress.com/2014/01/27/daffy-definitions/> (дата звернення: 28.03.2017).
15. David O. Doherty collection. URL: <http://www.daviddoherty.com> (дата звернення: 02.11.2017).
16. De Felice W. Using Story Jokes for Real Communication // English Teaching Forum. 2012, № 50 (2). P. 43-44.
17. Deiter R. The use of humor as a teaching tool in the college classroom // NACTA journal. 2000. P. 20-28.
18. Doctor Humor: (Note to Patients, Medical School Changes Your Doctor). URL: <https://thehappyhospitalist.blogspot.com/2010/02/doctor-humor-note-to-patients-medical.html> (дата звернення: 10.10.2017).
19. Doctor, doctor jokes. URL: <http://rubble.heppell.net/jollyology/doctor.html> (дата звернення: 23.04.2018).
20. Donald Trump: Maniac' Ted Cruz Doesn't Have The Right Temperament. Huff Post. Politics. 13 December. 2015. URL: http://www.huffingtonpost.com/entry/donaldtrumppedcruz_us_566d8918e4b011b83a6b9361 (дата звернення: 23.04.2015).
21. Double O. Getting the joke: The inner workings of stand-up comedy. A&C Black, 2013. 536 p.
22. Dynel M. Beyond a joke: Types of conversational humour // Language and Linguistics Compass. 2009, № 3 (5). P. 1284-1299.
23. Edinburgh fringe's 10 funniest jokes revealed. The Guardian. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2012/aug/21/edinburgh-fringe-funniest-jokes-revealed> (дата звернення: 27.01.2017).
24. Emo Phillips. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0333395/> (дата звернення: 01.08.2017).

25. Foosball and Nocturnal Vigilantism. URL: <https://www1.putlockerhd.is/tv-show/watch-community-2009-season-3-episode-9-online-free-putlocker.html> (дата звернення: 10.11.2016).
26. Frazier M. The Secret Life of Barack Hussein Obama. 315 p. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=A9LkcWZYljUC&lpg=PA205&ots=cj-6q3rsvE&dq=Finally%2C%20I%20believe%20that%20my%20next%20hundred%20days%20will%20be%20so%20successful%20I%20will%20be%20able%20to%20complete%20them%20in%2072%20days&hl=ru&pg=PA205#v=onepage&q=Finally,%20I%20believe%20that%20my%20next%20hundred%20days%20will%20be%20so%20successful%20I%20will%20be%20able%20to%20complete%20them%20in%2072%20days&f=false> (дата звернення: 13.04.2018).
27. Friends. Episodes. URL: <http://www.friends-tv.org/zz1005.html> (дата звернення: 25.01.2017).
28. Funny Teacher's Stories. URL: <http://www.readersdigest.co.in/story/funny-teacher-stories/1/123920.html> (дата звернення: 01.03.2016).
29. George Carlin. Everyday expressions (that don't make sense). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wUG0IMjfxCE> (дата звернення: 18.10.2017).
30. Goldstein J. 101 Amazing Doctor Doctor Jokes. AUK Authors, 2005. 28 p.
31. Greg Proops. URL: <http://www.gregproops.com/blog/> (дата звернення: 16.08.2016).
32. Harris J. C. The complete tales of Uncle Remus. Houghton Mifflin Harcourt, 1983. 815 p.
33. Harris J. C., Hessey A. Giant Treasury of Brer Rabbit. Derrydale, 1991. 88 p.
34. Harris M. Mark's Little Joke Book Mark. Humor. 2011. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=Z4XLTEm9WEC&lpg=PA127&ots=j9Xf99CXNV&dq=My%20stomach%20is%20getting%20awfully%20big%2C%20doctor.&hl=ru&pg=PA127#v=onepage&q=My%20stomach%20is%20getting%20awfully%20big,%20doctor.&f=false> (дата звернення: 15.06.2017).

35. Hay J. Gender and humour: Beyond a joke // Unpublished Master's thesis. Victoria University of Wellington, Wellington: New Zealand. 1995. 220 p.
36. Heath R. L., Blonder L. X. Conversational humor among stroke survivors // Humor. 2003, № 16 (1). P. 91-106.
37. Holmes J. Power and politeness in the workplace: A sociolinguistic analysis of talk at work. Routledge, 2015. 216 p.
38. Holmes J. No joking matter! The functions of humour in the workplace // Proceedings of the Australian Linguistics Society Conference. Brisbane University of Queensland, 1998. P. 1-17.
39. Horowitz S. Queens of comedy: Lucille Ball, Phyllis Diller, Carol Burnett, Joan Rivers, and the new generation of funny women. Routledge, 2012. 185 p.
40. Howell B. Dandelion days. London: Chapmans Pubs Ltd., 1991. 220 p.
41. Jack Kemp. URL: <http://www.azquotes.com/quote/529226> (дата звернення: 17.05.2018).
42. Jay Leno. Quotes and Jokes. URL: <http://scomedy.com/quotes/Jay-Leno> (дата звернення: 03.05.2017).
43. Jerry Seinfeld. URL: <https://www.elyrics.net/read/j/jerry-seinfeld-lyrics/intro-,-phones-lyrics.html> (дата звернення: 02.04.2018).
44. Joan Rivers Quotes. Brainy Quotes. URL: https://www.brainyquote.com/authors/joan_rivers (дата звернення: 14.03.2017).
45. Jon Stewart. URL: <http://www.cc.com/video-clips/37bjq2/the-daily-show-with-jon-stewart-cracked> (дата звернення: 13.01.2017).
46. Jose Jalapeno. URL: <https://www.youtube.com/channel/UC0NaWwWghJD37rMK2AYDidg> (дата звернення: 07.03.2018).
47. Just my Imagination: A Clown's Monologue. URL: <http://injustajiffy.blogspot.com/2010/05/clowns-monologue.html> (дата звернення: 09.07.2016).
48. Kasher A. Justification of speech, acts, and speech acts // New Directions in Semantics. Academic Press, New York. 1987. 218 p.
49. Kushner M. The little book of humorous quotes. Humor. 2011. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=meiZlhcbDOYC&lpg=PT33&ots=QMIgw>

Wo7E&dq=Buddy%20Hackett%3A%20My%20mother's%20menu%20consisted%20of%20two%20choices%3A&hl=ru&pg=PT33#v=onepage&q=Buddy%20Hackett:%20My%20mother's%20menu%20consisted%20of%20two%20choices:&f=false (дата звернення: 16.02.2017).

50. Kyratzis S. Laughing metaphorically: Metaphor and humour in discourse // 8th International Cognitive Linguistics Conference. 2003. P. 20-25.

51. Lear E. The nonsense books of Edward Lear. New American Library, 1964. V. 213. 350 p.

52. Lewis Black's Quotes. URL: https://www.brainyquote.com/quotes/lewis_black_414439 (дата звернення: 13.09.2016).

53. Lewis Black's 5 best jokes. URL: https://www.brainyquote.com/authors/joan_rivers (дата звернення: 02.07.2017).

54. Live at The Apollo s04e02 Episode Script. 2004. URL: http://www.springfieldspringfield.co.uk/view_episode_scripts.php?tv-show=live-at-the-apollo-2004&episode=s04e02 (дата звернення: 03.03.2017).

55. Mahesh Sharma. Doctor-Nurse Jokes. URL: https://books.google.com.ua/books?id=4ZckCQAAQBAJ&lpg=PT33&ots=k8TI_OsRw&dq=Mahesh%20Sharma%20DOCTOR%20nurse%20jokes&hl=ru&pg=PT33#v=onepage&q=Mahesh%20Sharma%20DOCTOR%20nurse%20jokes&f=false (дата звернення: 17.05.2017).

56. Mary Tyler Moore Show. URL: <https://www.hulu.com/the-mary-tyler-moore-show> (дата звернення: 01.04.2018).

57. Mind of Mencia. URL: <http://www.cc.com/shows/mind-of-mencia> (дата звернення: 21.08.2017).

58. More from All About Eve. URL: <https://www.amazon.co.uk/All-About-Eve-Anne-Baxter/dp/B00FYJ7SHU> (дата звернення: 23.02.2015).

59. Nick Helm's password joke is Edinburgh Fringe funniest. BBC News. 24 August. 2011. URL: <http://www.bbc.com/news/mobile/uk-scotland-14646532> (дата звернення: 19.10.2017).

60. Norrick N. R. Conversational joking: Humor in everyday talk. Indiana University Press, 1993. 1540 p.
61. Nursing Humour. URL: <http://allnurses.com/nursing-humor-share> (дата звернення: 12.09.2017).
62. Obama 2015 White House Correspondents Dinner. URL: <http://www.businessinsider.com/white-house-correspondents-association-dinner-2015-2015-4?IR=T> (дата звернення: 02.03.2016).
63. Paul F. *Sensible Nonsense.. Frank's Comic Pack: Humour Pack Series*. HUMOUR, 2014. 526 p.
64. Petcelay J. Snaps: The original yo'mama joke book. Harper Collins, 1994. 295 p.
65. Peterkin the Fool. URL: <http://www.peetcooper.co.uk> (дата звернення: 17.07.2017).
66. PYG: Dan Rice and the Learned Pig. URL: <http://pygnovel.blogspot.com/2012/11/dan-rice-and-learned-pig.html> (дата звернення: 14.04.2018).
67. Recent Quips from late night. 12/10/2008. URL: <http://www.emmitsburg.net/humor/archives/quips/quips7.htm> (дата звернення: 03.11.2018).
68. Red Skelton. URL: <https://red-skelton-quotes.enquoted.com> (дата звернення: 27.02.2015).
69. Republican Debate: Analysis and Highlights. The New York Times. Politics. URL: <https://www.nytimes.com/live/republican-debate-election-2016/cleveland/veto-corleone/> (дата звернення: 04.05.2017).
70. Rewiew Show. URL: <http://www.cc.com/shows/review> (дата звернення: 25.06.2017).
71. Rosenbloom J. Biggest riddle book in the world. Sterling Publishing Company Inc., 1976. 256 p.
72. Schlesinger A. M. A thousand days: John F. Kennedy in the White House. – Houghton Mifflin Harcourt, 2002. 1087 p.
73. Sean Hughes. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0279396/> (дата звернення: 19.10.2017).

74. Seligman M. E. P. Learned optimism: How to change your mind and your life. Vintage, 2011. 319 p.
75. Shakespeare W. As You Like it // The Portable Shakespeare. London: Penguin Books, 1987. P. 467-552.
76. Shakespeare W. Hamlet // The Portable Shakespeare. London: Penguin Books, 1982. P. 3-130.
77. Shakespeare W. Hamlet: prince of Denmark // The Complete Works of William Shakespeare. London and Glasgow: Collins, 1960. 1141 p.
78. Shakespeare W. Measure for Measure. London: Penguin Books, 1997. 124 p.
79. Shakespeare W. The Tragedy of King Lear. Cambridge University Press, 1992. V. 23. 332 p.
80. Shakespeare W. The two gentlemen of Verona. Cambridge University Press, 1990. 168 p.
81. Shakespeare W. The Winter Tale. URL: <https://www.cliffsnotes.com/literature/w/the-winters-tale/summary-and-analysis/act-iv-scene-4/act-iv-scene-4-10> (дата звернення: 12.04.2017).
82. Shakespeare W. Twelfth night. Cengage Learning EMEA, 1975. 448 p.
83. Shipler D. K. A country of strangers: Blacks and whites in America. Vintage, 1998. 607 p.
84. Simonds C. Clowning in hospitals is no joke // British Medical Journal. 1999. V. 319. №. 7212. P. 792.
85. Stand-Up Comedians' Quotes and Jokes about Politics. URL: <http://scomedy.com/quotes/tags/374> (дата звернення: 21.06.2015).
86. Stewen Wright. My grandfather. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=v35vKH8z5tQ> (дата звернення: 11.12.2017).
87. Stoppard T. Rosencrantz and Guildenstern are Dead. London: FF, 1986. 93 p.
88. Tafoya E. The legacy of the wisecrack: Stand-up comedy as the great American literary form. Universal-Publishers, 2009. 230 p.

89. Taylor K. M. Telling bad news: physicians and the disclosure of undesirable information //Sociology of health & illness. 1988, № 10 (2). P. 109-132
90. Teacher's jokes. URL: <https://www.teachers.net/gazette/AUG03/humor.html> (дата звернення: 24.04.2018).
91. The American Presidency Project. URL: <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=101980> (дата звернення: 08.05.2017).
92. The Bozo Show. URL: https://www.youtube.com/playlist?list=PLulCmqr_BqniouWEMzqPsJvaFVodMYGX (дата звернення: 10.03.2017).
93. The Candidate. Walter Coblenz. Warner Bros. Package Artwork, 1997. URL: <https://www.justwatch.com/ie/movie/the-candidate> (дата звернення: 22.07.2017)
94. The Fool Community at Royalgames.com URL: http://royalgames-online.com/community/fool_entry.jsp?language=en_US&fid=8199&p=6 (дата звернення: 13.06.2017).
95. The Harry & Harriet Clown Show. URL: <http://www.harrythec clown.com/> (дата звернення: 19.07.2017).
96. The Honeymooners: Hello Mom. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1INF4RCcS3E> (дата звернення: 19.12.2018).
97. The One Where Chandler Can't Flirt. Season 5. Episode 19. URL: <http://123watchfree.co/episode/the-one-where-ross-can-t-flirt-0583479/watching.html> (дата звернення: 10.11.2017).
98. The Rachel Maddow Show for October 16, 2007. URL: <http://www.nbcnews.com/id/27239113/>(дата звернення: 05.11.2017).
99. The Simpsons. Bart the Fink. URL: http://watchseries.unblocker.cc/the_simpsons/ (дата звернення: 02.05.2018).
100. Tibballs G. The mammoth book of humor. Running Press, 2000. 576 p.
101. Tornadoes, Hurricanes and Weather Jokes. URL: <http://www.juliantrubin.com/tornadojokes.html> (дата звернення: 10.10.2017).

102. Walsh Wins Edinburgh Festival's Top Joke Award. 2015. 25 серпня. URL: <https://news.sky.com/story/walsh-wins-edinburgh-festivals-top-joke-award-10348389> (дата звернення: 12.09.2017).
103. Weather Jokes. URL: <http://www.jokes4us.com/miscellaneousjokes/weatherjokes/index.html> (дата звернення: 24.06.2017).
104. Westwood R. Humour, work and organization. Routledge, 2013. 320 p.
105. Wilde O. The Picture of Dorian Gray. London: Penguin Books, 1994. 256 p.
106. Wilde O. Wilde Complete Plays: Lady Windermere's Fan; An Ideal Husband; The Importance of Being Earnest; A Woman of No Importance; Salome; The Duchess of Padua; Vera, or the Nihilists; A Florentine Tragedy; La Sainte Courtisane. Bloomsbury Publishing, 2014. 615 p.
107. Wilson F. P. The Oxford dictionary of English proverbs. Oxford: Clarendon Press, 1970. 534 p.
108. Wolf D. All My Relations: Thomas King's Coyote Tetralogy for Kids // Thomas King: Works and Impact, ed. Eva Gruber. 2012. P. 98-109.
109. Yus F. Humour and relevance. John Benjamins Publishing Company, 2016. V. 4. 367 p.

ДОДАТОК А
КАРНАВАЛЬНА ПОСТАТЬ ДУРНЯ-СМІХАЧА У СУЧАСНІЙ
ЛІНГВОКУЛЬТУРІ США ТА ВЕЛИКОЇ БРИТАНІЇ



Рис. 1. Злий клоун



Рис.2. Жінки-трикстери



Рис.3. Трикстери Л. Керролл



Рис. 4. Містер Бін у церкві

ДОДАТОК Б

ДИСКУРСИВНА ОСОБИСТІСТЬ ДУРНЯ-СМІХАЧА У КАРНАВАЛЬНОМУ ПРОСТОРІ США ТА ВЕЛИКОЇ БРИТАНІЇ



Рис. 1. Чарлі Чаплін



Рис.2. Ред Склтон в образі Фреді
Халявщика



Рис.3. Уїлл Сомерс (історичний
блазень)



Рис.4. Уїлл Сомерс (сучасний
виконавець)



Рис. 5. Патч (історичний блазень)



Рис. 6. Патч (сучасний виконавець)

ДОДАТОК В

РЕАЛІЗАЦІЯ ДИСКУРСИВНОЮ ОСОБИСТІСТЮ ДУРНЯ-СМІХАЧА
ДІАЛЕКТИЧНИХ ПРИНЦИПІВ У ЛІНГВОКУЛЬТУРІ США ТА
ВЕЛИКОЇ БРИТАНІЇ



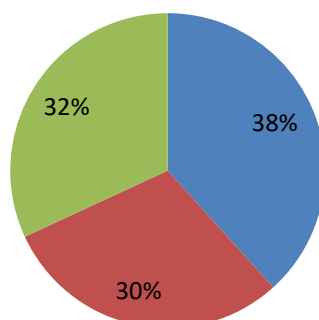
Діагр.1. Ситуації контакту клоуна США та Великої Британії з аудиторією



Діагр.2. Реалізація принципу діалектичного взаємозв'язку блязнем США та Великої Британії з аудиторією

Реалізація принципу діалектичного протиріччя блязнем США та Великої Британії

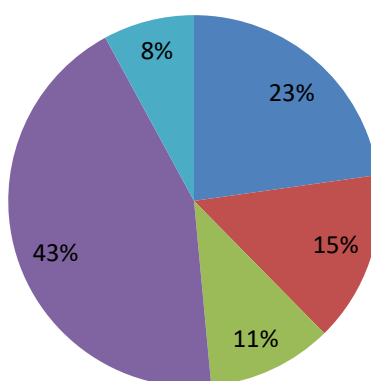
■ Логіко-поннятеві норми ■ Валоративні норми ■ Онтологічні норми



Діагр.3. Реалізація принципу діалектичного протиріччя блязнем США та Великої Британії

Реалізація принципу діалектичного історизму буфоном США та Великої Британії

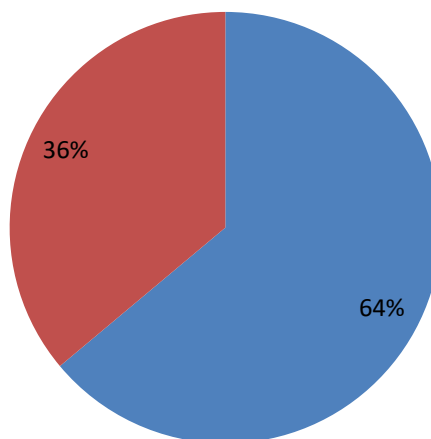
■ А є настільки В, що С ■ Yo тата є В, що С
 ■ Діалогічні («питання – відповідь»). ■ Монологічні, прозові
 ■ Віршовані



Діагр.4. Реалізація принципу діалектичного історизму буфоном США та Великої Британії

Реалізація принципу діалектичної взаємодії буфоном США та Великої Британії

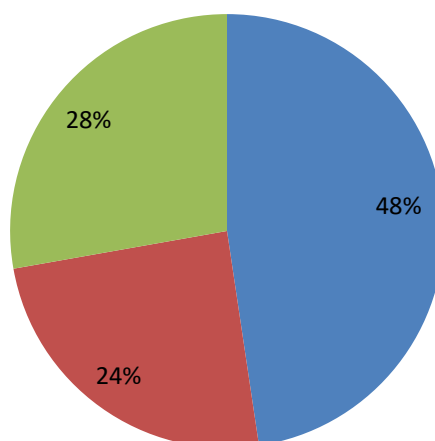
■ Гармонізуюча функція ■ Фасцинативна функція



Діагр.5. Реалізація принципу діалектичної
взаємодії буфоном США та Великої Британії

Реалізація принципу діалектичного протиріччя буфоном США та Великої Британії

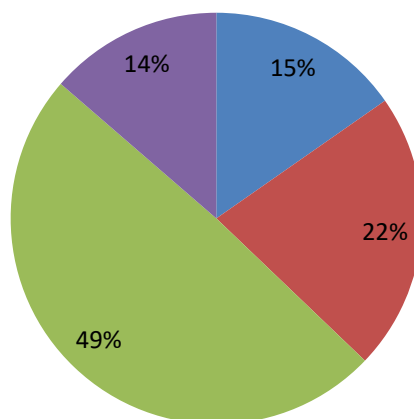
■ Логіко-поннятеві норми ■ Валоративні норми ■ Онтологічні норми



Діагр.6. Реалізація принципу діалектичного
протиріччя буфоном США та Великої Британії

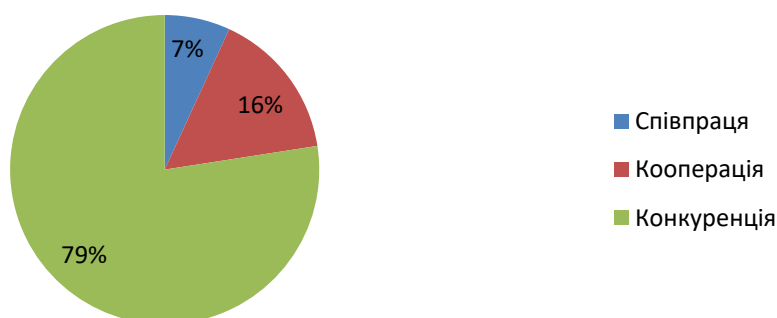
Реалізація принципу діалектичного історизму трикстером США та Великої Британії

■ Прецедентний текст ■ Прецедентна ситуація
■ Прецедентне висловлювання ■ Прецедентне ім'я



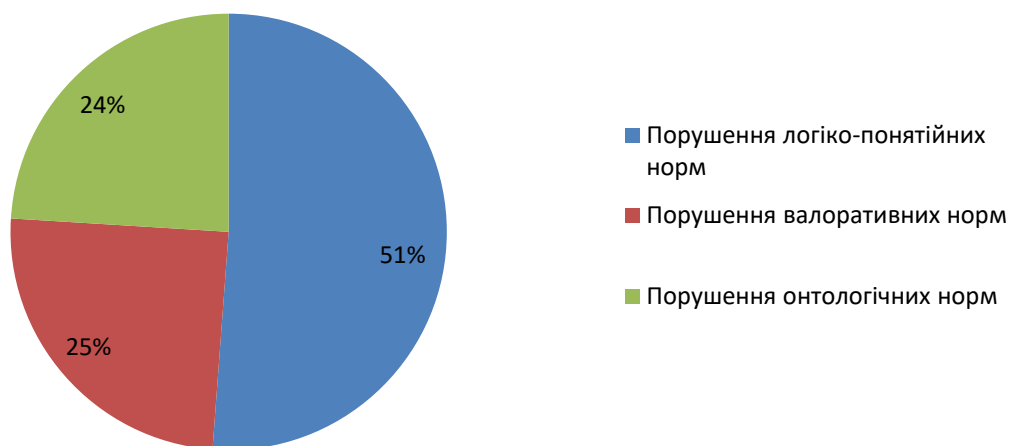
Діагр.7. Реалізація принципу діалектичного
історизму трикстером США та Великої Британії

Реалізація принципу діалектичного взаємозв'язку трикстером США та Великої Британії



Діагр.8. Реалізація принципу діалектичного
взаємозв'язку трикстером США та Великої Британії

**Реалізація принципу діалектичного
протириччя трикстером США та Великої
Британії**



Діагр.9. Реалізація принципу діалектичного
протириччя трикстером США та Великої Британії

ДОДАТОК Г

КРЕАТИВНІСТЬ ДИСКУРСИВНОЇ ОСОБИСТОСТІ ДУРНЯ- СМІХАЧА США ТА ВЕЛИКОЇ БРИТАНІЇ



Рис. 1. Перебільшення та гігантизм клоуна



Рис. 2. Грег та Карен Де Санто під час пантонімічного антре



Рис. 3. Альтернативна інавгураційна промова Д. Трампа в презентації
клоуна Печели Мейсон



Рис.4. Трикстери США та Великої Британії

ДОДАТОК Г

ВИГУКИ ЦИРКОВИХ, ЕСТРАДНИХ ТА ТЕАТРАЛЬНИХ КЛОУНІВ

Табл. 1

Вигук	Альтернатива	Значення	Функція
Aah!	ahhh..	«So relaxing»	Вираз задоволення
Aww!	aw, ohh, ahh	«That's too bad»	Вираз співчуття
Bah!		«Whatever»	Вираз роздратування
Boo-hoo!	boohoo	«I'm crying!»	Імітація сліз
Eep!		«Oh no!»	Вираз подиву (жінки-клоуни)
Gee?		«Really?»	Вираз подиву, ентузіазму, інтересу
Hmm....	hm, hmmm	«I wonder»	Вираз задумливості, вагань
Hah!	heh	«Funny.»	Легкий сміх
Haha!	hehe, hahaha, bahaha	«Funny!»	Звичайний сміх
Huh?		«Really?»	Вигук подиву
Mm...	mmm, mmh	«Lovely»	Вигук задоволення
Muahaha!	mwahaha, bwahaha	«I'm so evil!»	Тріумфальний сміх
Mwah!	m-wah	«Kiss!»	Звук поцілунку, грайливий настрій
Nuh-uh!	nuh-hu, nu-huh	«No, it isn't!»/ «Did not!»	Непогодження на дитячий манер
Ooh-la-la!	oh-lala	«Fancy!»	Вираз надмірної несподіваної радості
Ooops!		«I didn't mean to do that»	Вираз подиву
Ouch!	ow, ouch, yeow	«That hurts»	Вираз обманного болю
Pff!	pffh, pssh, pfft	«That's nothing»	Ознака не подиву, зазвичай є неправдивою

Psst!		Whispering «Hey, you!»	Вигук для привернення уваги
Tsk-tsk!	tut-tut	«Disappointing»	Звук розчарування
uh-uh!	unh-unh, unh-uh	«No!»	Ознака відмови, використовується у репризах з їжею, коли рот клоуна набитий
Uh-oh!	oh-oh	«Oh no!»	Ознака майбутньої несподіваної події
Uhn!	uhm, err	«Wait, I'm thinking»	Інтенція паузи
Umm!	uhh, ummm	«I'm hesitant»	Вираз скептицизму
Wee!	whhee, weeee	«This is fun!»	Вигук використовується клоунами для зображення дитини або коли дорослий робить щось по дитячому смішно
Wow!		«Amazing!»	Ознака подиву
Yahoo!	yippie	«Let's celebrate!»	Загальна ознака радості
Yay!	«Yes!»	«Yay! We won!»	Ознака гарного настрою, перемоги
Yee-haw!	yeehaw	«I'm excited!»	Ознака радості, асоціація з ковбоями
Yoo-hoo!	yoohoo	«Hey you!»	Вигук для привернення уваги, здебільшого іронічний
Yuh-uh!	yuh-hu, yu-huh	«Yes, it is!»/ «Did so!»	Підтвердження у манері дитини
Zing!	ba-dum-tss, badum	«Haha, well	Використовується іронічно

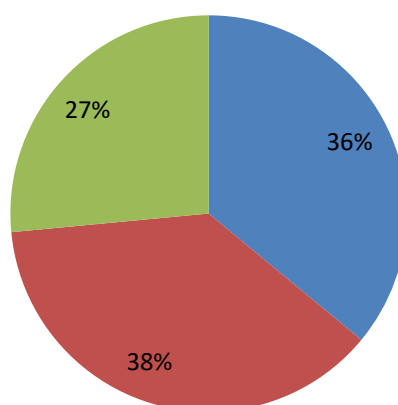
	tish	said!»	для мовленнєвого реверсу.
--	------	--------	---------------------------

ДОДАТОК Д

**УТІЛЕННЯ ДІАЛЕКТИЧНОГО ПРИНЦИПУ ТВОРЧОЇ АКТИВНОСТІ
У МОВЛЕННІ ДУРНЯ-СМІХАЧА США ТА ВЕЛИКОЇ БРИТАНІЇ**

**Креативність циркового, естрадного та
театрального клоуна**

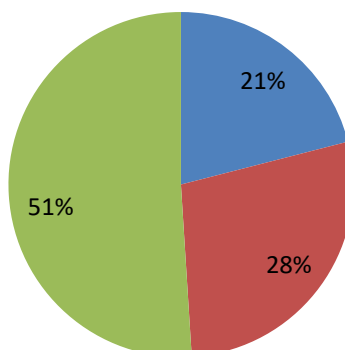
■ Надвербальна сфера ■ Невербальна сфера ■ Вербальна сфера



Діагр. 10. Розподіл реалізації креативності
циркового, естрадного та театрального клоуна за сферами

Креативність лікарняного клоуна

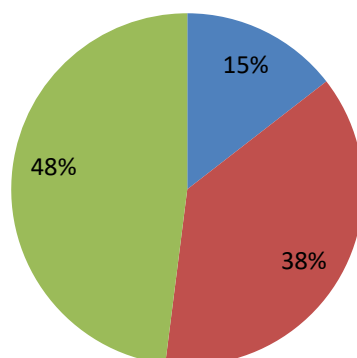
■ Надвербальна сфера ■ Невербальна сфера ■ Вербальна сфера ■



Діагр. 11. Розподіл реалізації креативності
лікарняного клоуна за сферами

Креативність сучасного блазня США та Великої Британії

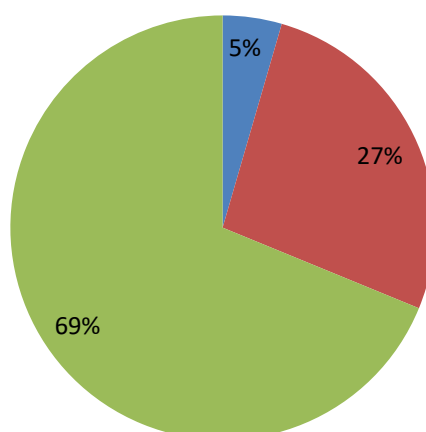
■ Надвербальна сфера ■ Невербальна сфера ■ Вербальна сфера



Діагр. 12. Розподіл реалізації креативності
блазня США та Великої Британії за сферами

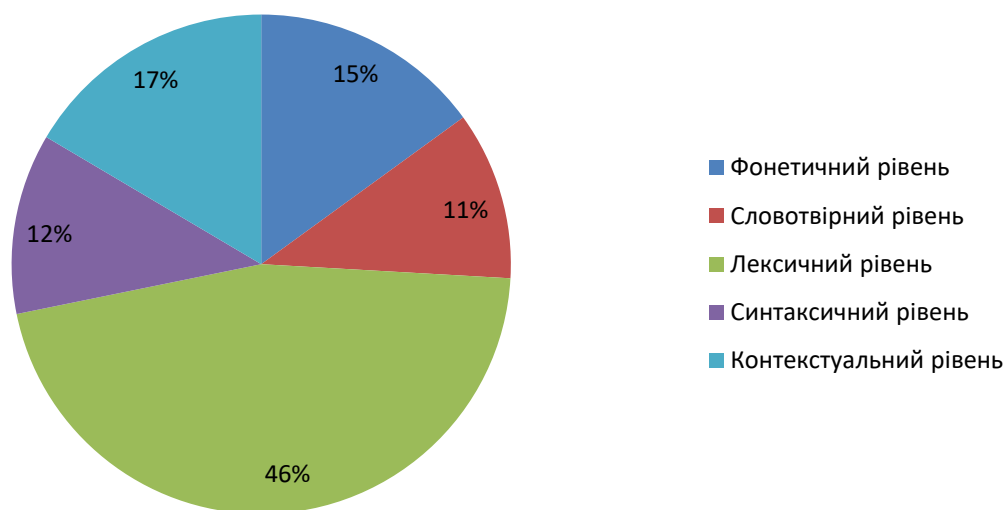
Креативність сучасного буфона США та Великої Британії

■ Надвербальна сфера ■ Невербальна сфера ■ Вербальна сфера



Діагр. 13. Розподіл реалізації креативності
буфона США та Великої Британії за сферами

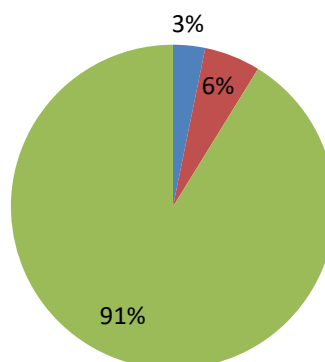
Мовленнєві експерименти буфона США та Великої Британії (ВЗ=НВЗ)



Діагр. 14. Мовленнєві експерименти
буфона США та Великої Британії (випадок ВЗ = НВЗ)

Креативність фольклорного трикстера США та Великої Британії

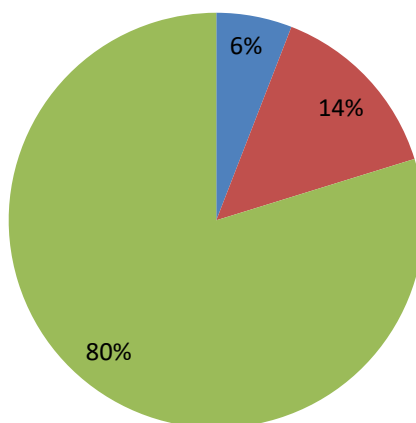
■ Надвербальна сфера ■ Невербальна сфера ■ Вербальна сфера



Діагр. 15. Розподіл реалізації креативності
фольклорного трикстера США та Великої Британії за сферами

Креативність сучасного трикстера США та Великої Британії

■ Надвербальна сфера ■ Невербальна сфера ■ Вербальна сфера



Діагр. 16. Розподіл реалізації креативності сучасного трикстера США та Великої Британії за сферами

ДОДАТОК Е

ЛІНГВОКРЕАТИВНІСТЬ ЛІКАРНЯНОГО КЛОУНА



Рис.1.Візит лікарів-клоунів до кліники в Мінесоті (США)



Рис.2.Буфонадний антре



Рис.3.Трюки в лікарні



Рис.4. Реприза на злобу дня



Рис.5. Лацци буфонадного антре



Рис.6.Пантоміма. Клоун з лялькою

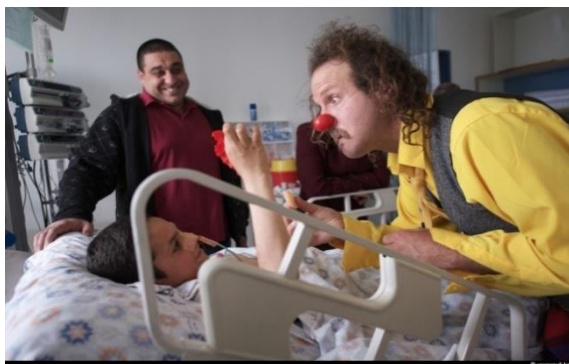


Рис.7.Залучення лікарем-клоуном дитини до гри



Рис.8.Сценка двох лікарів-клоунів



Рис.9. Комічна сценка



Рис.10.Пародія



Рис.11.Театр пантоміми



Рис.12.Спілкування у жартівливій формі



Рис.13. Пантоміма

Рис.14.Інтерактивне спілкування з
ДИТИНОЮ

Рис.15.Фокуси в клініці Св. Джеймса



Рис.16.Фокуси в клініці Св. Джеймса

ДОДАТОК Є

ВАРІАНТ ПЕРЕРОБКИ РІЗДВЯНОЇ ПІСНІ JINGLE BELLS

<p>(74) <i>Dashing down the halls, a stretcher in my way, I heard someone call, a nurse in room <u>4-A</u>. The lab is on the phone, the <u>charts are stacked galore</u>, I go into my patient's room and he is on the floor! Ohhhh</i></p> <p><i>Jingle Bells, jingle bells, much to my <u>dismay</u>, I am stuck at work again 12 hours on Christmas <u>Day</u>!</i></p> <p><i>Jingle Bells, jingle bells, Christmas <u>go away</u>, This is just not my idea of a <u>happy holiday</u></i></p> <p><i>A day or two ago, I thought I'd call in sick, Just spend my Christmas Day at home, Now wouldn't that be slick? But as the time grew near, the guilt set in so fast,</i></p>	<p><i>Dashing through the snow, In a one-horse open sleigh, Over the fields we go, Laughing all the way. Bells on bob-tails ring, Making spirits bright, What fun it is to ride And sing a sleighing song tonight.</i></p> <p><i>Chorus:</i></p> <p><i>Jingle bells, jingle bells, jingle all the way! O what fun it is to ride in a one-horse open sleigh. Jingle bells, jingle bells, jingle all the way! O what fun it is to ride in a one-horse open sleigh.</i></p> <p><i>A day or two ago, I thought I'd take a ride And soon Miss Fanny Bright, was seated by my side; The horse was lean and lank, misfortune seemed his lot; He got into a drifted bank and we got upsot</i></p>
--	---

*I came to work and should have
known*

that nice guys finish last!

Ohhhhh

Jingle Bells, jingle bells

Oh my aching back!

*This could drive me crazy or
give me a heart attack...*

Jingle Bells, jingle bells,

I don't hear them ring,

Christmas is no fun this year,

I wish that it were spring!!!

*Another patient said when I
answered her call light,*

*"Would you please check my
bed? It doesn't seem just right."*

I took a closer look,

I don't like this one bit,

*She had a dose of Milk of Mag,
and now she's full of !#?*!!! Ohhh*

*Jingle Bells, jingle bells I don't
mean to *****,*

*I would not be here today if I
had married rich.*

Chorus.

*A day or two ago, the story I must tell
I went out on the snow, and on my back*

I fell;

*A gent was riding by, in a one-horse
open sleigh*

*He laughed as there I sprawling lie but
quickly drove away*

Chorus.

*Now the ground is white, go it while
you're young*

*Take the girls tonight, and sing this
sleighbing song;*

*Just get a bob-tailed bay, two-forty as
his speed*

*Hitch him to an open sleigh and crack!
you'll take the lead*

Chorus.

<p><i>Jingle Bells, jingle bells</i> <i>blast the mistletoe!</i> <i>This will be the death of me, an</i> <i>awful way to go...</i></p> <p><i>"O, honey you're so sweet, to</i> <i>take such care of me,</i> <i>These nurses can't be beat,</i> <i>you're all so good you see."</i></p> <p><i>If what she says is true, before</i> <i>my song is sung,</i> <i>One consolation that I have--</i> <i>the good they say die young! Ohhh</i></p> <p><i>Jingle bells, Jingle bells---</i> <i>Santa I'm so sad,</i> <i><u>To be here on this Christmas</u></i> <i><u>Day it makes me oh so mad.</u></i></p> <p><i>Jingle bells, jingle bells</i> <i>next year I hope I'm off,</i> <i>Cuz if I'm not, I'll be a snot and</i> <i>make that one phone call!</i></p>	
--	--

ДОДАТОК Ж
ТВОРЧЕ ПОЄДНАННЯ ВЕРБАЛЬНИХ ТА НЕВЕРБАЛЬНИХ ЗАСОБІВ
ДУРНЕМ-СМІХАЧЕМ



Рис.1. Блазень С. Райт (Steven Wright) тягає літака



Рис.2. Емо Філіпс (Emo Philips)



Рис.3. Ральф Кремден (Ralph Kramden) показує руками двобій між удавом та мангустом



Рис.4. Ухмилка П. Хауторна (Pierce Hawthorne)

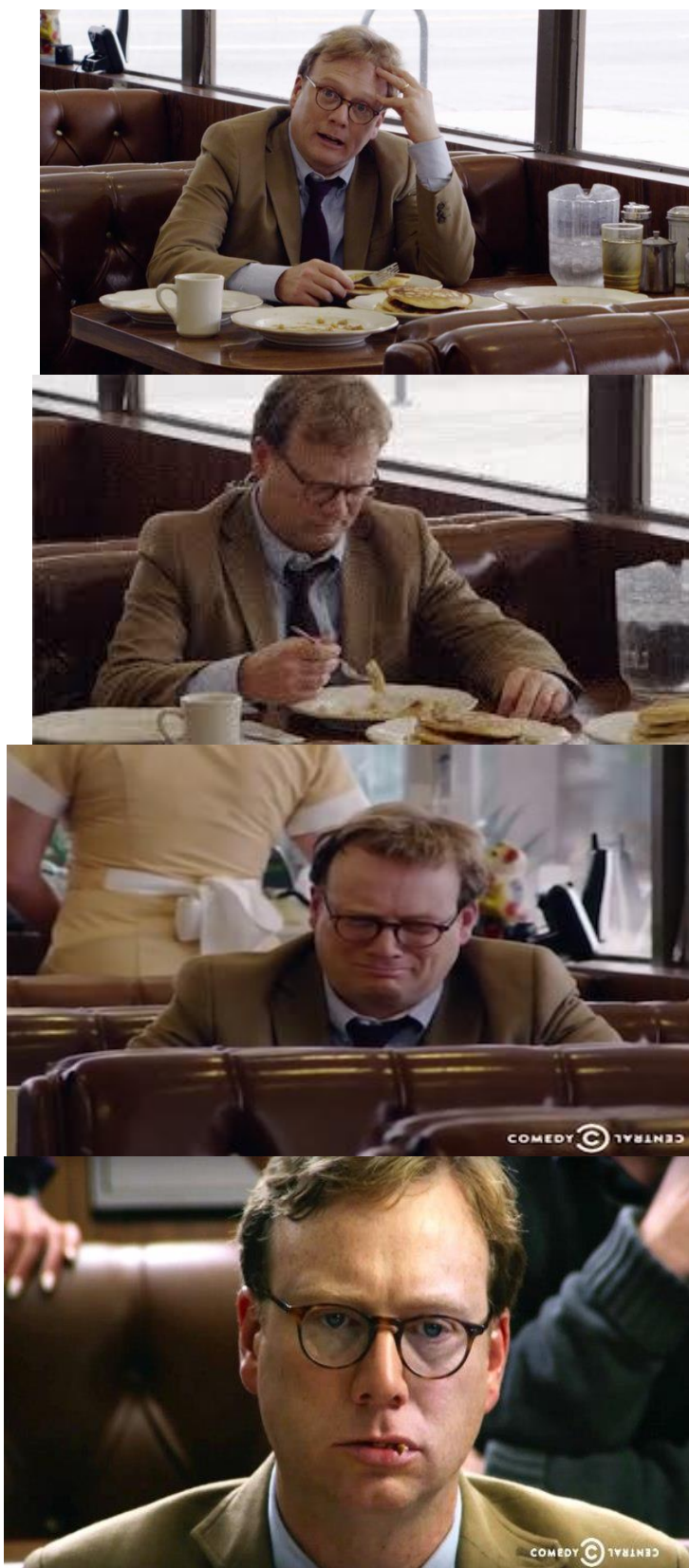


Рис.5. Буфон Ф. Мак Нейл (Forrest MacNeil)
під час поїдання 30 млинців



Рис.6. Джої з ситкому «Friends». Епізод «The best of Joey»

ДОДАТОК 3

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Монографії, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

1. Самохіна В. О., Тарасова С. О. Еколінгвістичний комізм лікарняної клоунади // Development and modernization of philological sciences: experience of Poland and prospects of Ukraine: Collective monograph. Kielce, Poland. Baltija Publishing. 2017. P. 327-344.

Особистий внесок здобувача полягає у визначенні та побудові класифікації основних засобів реалізації психотерапевтичної функції лікарняної клоунади у вербальній та невербальній сферах.

2. Samokhina V. O., Tarasova S. O. Carnivalization of a joking teacher // Development trends in pedagogical and psychological sciences: the experience of countries of Eastern Europe and prospects of Ukraine: monograph. Riga, Latvia. Baltija Publishing. 2018. P. 278-287. DOI: http://dx.doi.org/10.30525/978-9934-571-27-5_45

Особистий внесок здобувача полягає у детальному аналізі функціональних характеристик викладача-сміхача, обробці практичного матеріалу та проявів мовної креативності.

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

3. Самохіна В. О., Тарасова С. О. Лікарняна клоунада як різновид гумористичної комунікації // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов». Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна. 2014. № 1125. С. 6-12.

Особистий внесок здобувача полягає у зборі, аналізі фактичного матеріалу та характеристикації основних типів гумору, що залучаються у жанрі лікарняної клоунади.

4. Тарасова С. О. Комічні особистості блазня та клоуна в діалогічних відносинах // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов». Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна. 2015. Вип. 81. С. 163-170.

5. Тарасова С. О. Об'єктивація поняття «дурень» в англomовній картині світу // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»: збірник наукових праць. 2016. Вип. 60. С. 315-318.

6. Тарасова С. О. Маска-імідж в англomовному політичному дискурсі // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов». Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна. 2016. Вип. 84. С. 136-142.

7. Тарасова С. О. Рефреймінг концепту «дурень» в англomовній картині світу // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія «Філологічні науки». 2016. Вип. 10. С. 75-81.

8. Тарасова С. О. Діалектичні принципи взаємозв'язку та протиріччя в карнавальному дискурсі // Кременецькі компаративні студії: науковий часопис. 2017. № 7. Т. 2. Вип. 7. С. 285-293. (видання входить до наукометричних баз Index Copernicus International, Cite Factor, Research Bible, InfoBase Index)

Наукові праця у зарубіжних спеціалізованих виданнях

9. Tarasova S. O. Mask «Buffoon» in Modern English Discourse // Science and Education a New Dimension. Philology, IV (27). 2016. Issue 107. P. 53-55. URL: <http://scaspee.com/all-materials/mask-buffoon-in-modern-english-discourse-tarasova-s-o>

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

10. Тарасова С. О. Типологія дурнів у британській сміховій культурі // Сучасна англїстика: до 85-річчя кафедри англїської філології:

тези доповідей VI Міжнародного наукового Форуму. (м. Харків, 23 вересня 2015 р.) Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2015. С. 135-137.

11. Тарасова С. О. Феномен маски в соціальній комунікації // Сучасна іноземна філологія: дослідницький потенціал: тези доповідей VII Міжнародного наукового Форуму. (м. Харків, 23 листопада 2016 р.) Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2016 . Ч. 2 (М – Я). С. 80-82.

12. Тарасова С. О. Діалектична природа комунікативної особистості дурня // Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація: тези доповідей XV наукової конференції з міжнародною участю. (м. Харків, 5 лютого 2016 р.) Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2016. С. 196-197.

13. Тарасова С. О. Дурень як соціальний тип // Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво («Горизонт очікування»): тези доповідей II Міжнародної конференції. (м. Харків, 8-9квітня 2016 р.) Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2016. С. 81-82.

14. Тарасова С. О. Рефреймінг комунікативної поведінки концепту «дурень» в англomовній картині світу //Людина у мовному просторі: історична спадщина, проблеми, перспективи розвитку: матеріали I Міжнародної науково-практичної конференції. (м. Бердянськ, 19-20 травня 2016 р.) Бердянськ, 2016. С. 276-278.

15. Tarasova S. O. Hypostases of Fools in English Speaking Culture // 8th Łódź Symposium «New Developments in Linguistic Pragmatics». 15-17 May, 2017. University of Łódź, Poland, 2017. P. 107-108.

16. Тарасова С. О. Лексема «fool» в англomовній картині світу // Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація: тези доповідей XVI наукової конференції з міжнародною участю. (м. Харків, 3 лютого 2017 р.) Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2017. С. 127-128.